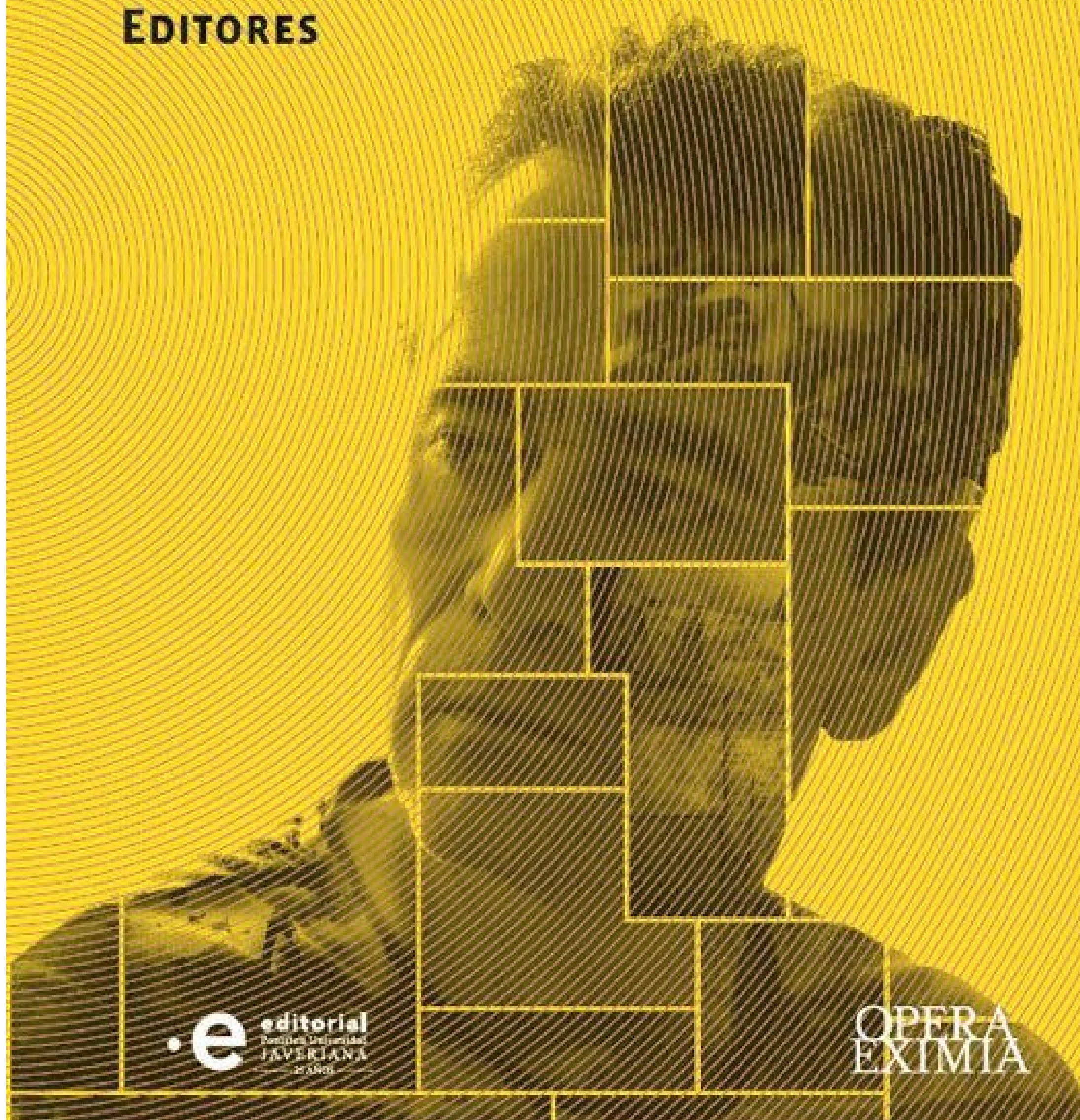
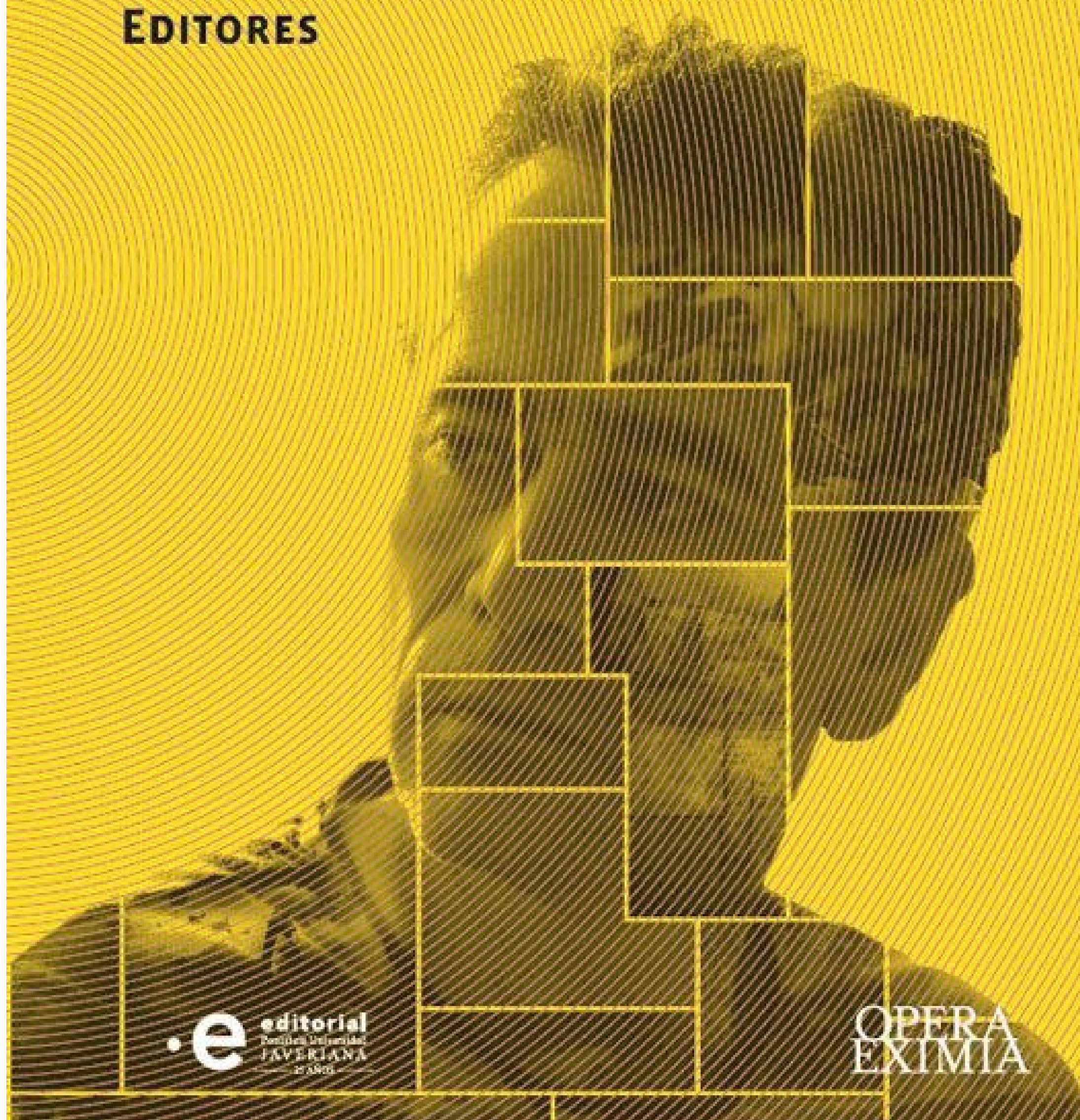
EVELIO ROSERO Y LOS CICLOS DE LA CREACIÓN LITERARIA

FELIPE GÓMEZ GUTIÉRREZ
MARIA DEL CARMEN SALDARRIAGA
EDITORES



EVELIO ROSERO Y LOS CICLOS DE LA CREACIÓN LITERARIA

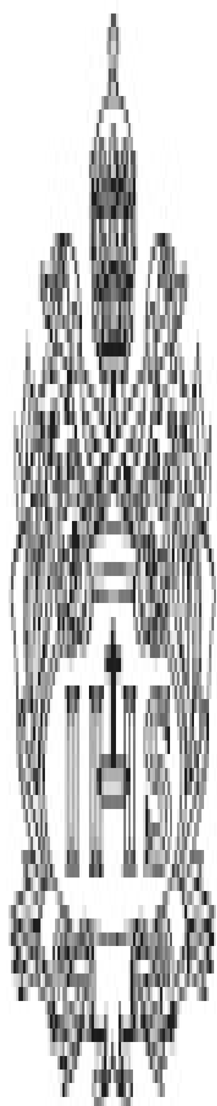
FELIPE GÓMEZ GUTIÉRREZ
MARIA DEL CARMEN SALDARRIAGA
EDITORES



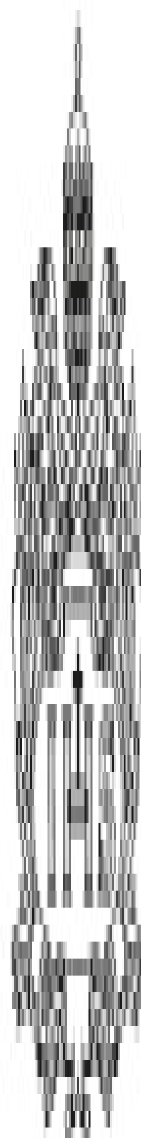
EVELIO ROSERO Y LOS CICLOS DE LA CREACIÓN LITERARIA

FELIPE GÓMEZ GUTIÉRREZ MARIA DEL CARMEN SALDARRIAGA

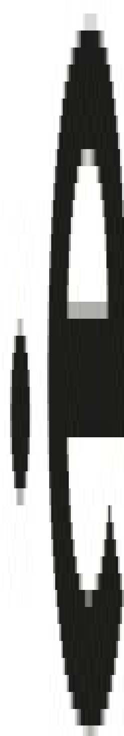
EDITORES



OPERA EXIMIA



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA
25 AÑOS

OPERA
EXIMIA

BOGOTÁ, D.C., PRIMERA EDICIÓN

ABRIL DEL 2017

ISBN: 978-958-781-063-9

HECHO EN COLOMBIA

PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

WWW.JAVERIANA.EDU.CO/EDITORIAL

EDITORIALPUJ@JAVERIANA.EDU.CO

BOGOTÁ, D. C.

EDITORIAL PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

CARRERA 7.a N.° 37-25, OFICINA 13-01

TELÉFONO: 3208320 EXT. 4752

CORRECCIÓN DE ESTILO:

NICOLÁS ROJAS SIERRA

DISEÑO DE COLECCIÓN TANGRAMA

TANGRAMAGRARCA.COM

IMAGEN DE CUBIERTA

© EDITORIAL PLANETA

MONTAJE DE CUBIERTA

CLAUDIA RODRÍGUEZ Y CARMEN VILLEGAS

DIAGRAMACIÓN

SANDRA STAUB

DESARROLLO EPUB

LÁPIZ BLANCO S.A.S.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA | VIGILADA MINEDUCACIÓN. RECONOCIMIENTO COMO UNIVERSIDAD: DECRETO 1297 DEL 30 DE MAYO DE 1964. RECONOCIMIENTO DE PERSONERÍA JURÍDICA: RESOLUCIÓN 73 DEL 12 DE DICIEMBRE DE 1933 DEL MINISTERIO DE GOBIERNO.

▪

EVELIO ROSERO Y LOS CICLOS DE LA CREACIÓN LITERARIA/EDITORES FELIPE GÓMEZ GUTIÉRREZ Y MARÍA DEL CARMEN SALDARRIAGA; AUTORES JULIANA MARTÍNEZ [Y OTROS]. - BOGOTÁ: EDITORIAL PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, 2017.

272 PÁGINAS; 16.5 X 24 CM INCLUYE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ISBN: 978-958-781-063-9

1. ROSERO DIAGO, EVELIO JOSÉ, 1958 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. CRÍTICA LITERARIA COLOMBIA. 3. LITERATURA COLOMBIANA - HISTORIA Y CRÍTICA. 4. NOVELA COLOMBIANA - HISTORIA Y CRÍTICA. I. GÓMEZ GUTIÉRREZ, FELIPE, EDITOR. II. SALDARRIAGA, MARÍA DEL CARMEN, EDITORA. MI. MARTÍNEZ, JULIANA, AUTORA. IV. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA.

CDD C860 EDICIÓN 21

CATALOGACIÓN EN LA PUBLICACIÓN - PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S. J.

INP 30 / 03 / 2017

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

Este volumen, que reúne artículos críticos inéditos sobre la obra de Evelio Rosero, es producto de un esfuerzo colectivo que conjuga inquietudes individuales. Queremos agradecer especialmente a esas voces que supieron corresponder responsable y generosamente a la convocatoria pública que les extendimos. Su respuesta, inusitadamente abrumadora, nos confirmó que el aparente silencio crítico sobre la obra del autor no era más que la carencia de un medio de difusión que se prestara a coordinar esfuerzos particulares en torno a un objetivo común.

Agradecemos también a los gestores editoriales de la obra: Nicolás Morales Thomas, director de la Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana; John Mesa Mendoza, coordinador editorial, y Carlos Arturo Arias Sanabria, coordinador de la colección Opera Eximia; Nicolás Rojas, corrector, y Cristo Rafael Figueroa Sánchez, director del Departamento de Literatura de la misma universidad. Su convencimiento de la viabilidad y necesidad de este libro lograron hacerlo realidad.

A Juliana Martínez le agradecemos la disposición que manifestó desde el inicio del proyecto. De manera desinteresada y sensible, nuestra colega posibilitó el contacto directo con el autor, lo que contribuyó a sentar el punto de partida interpretativo del resto del volumen. Por supuesto, agradecemos también a Evelio Rosero la conversación concedida, que permitió generar nuevos nexos entre sus textos y los ávidos lectores académicos.

Por último, agradecemos a Daniel Balderston, jefe del Departamento de Lenguas Hispánicas y Literaturas de la Universidad de Pittsburgh. Sin su constante respaldo y acompañamiento, la semilla de la que surgió este primer esfuerzo interpretativo no hubiese germinado nunca.

Temáticas relativas al volumen se presentaron en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas “Colombia: Tradiciones y Rupturas”, llevado a cabo en Medellín en el mes de julio de 2015. Allí, en una mesa coordinada por Felipe Gómez, se dieron cita algunos de los autores que participan en este libro.

PRESENTACIÓN

Todo el andamiaje de mi escritura está conducido a que esta sensación de hundimiento desaparezca; y es posible que ese mismo vértigo implique la velocidad con que, yo considero, se desplazan mis argumentos; cuando alguien resbala por un abismo es natural que intente asirse cuanto antes de algo —o alguien— que lo detenga en la caída. Y ese "algo" o "alguien", para mí, solo puede ser el punto final de la obra, nada más.

Evelio Rosero

En 1984, Evelio José Rosero Diago, un joven escritor bogotano de veintiséis años de edad, publicó su primera novela, titulada Mateo solo. Dos de sus amigos, los poetas Julio Daniel Chaparro y Jaime Fernández, fungieron como editores del texto, que fue publicado en la ciudad de Villavicencio con un tiraje de mil ejemplares. En un tono entre jocoso y poético, el novelista recuerda: "lanzamos [literalmente] el primer libro desde la terraza del edificio más alto de esa ciudad. Recuerdo que cayó encima del carro de bomberos de Villavicencio, que pasaba lanzando sirenas, seguramente a apagar un incendio. Eso nos pareció de muy buen augurio" ("De editores" 258). Desde entonces Evelio Rosero no ha dejado de publicar incesante y prolíficamente textos que van desde el cuento breve hasta la lírica, el teatro y el ensayo, pasando por la ya mencionada novela, género en el que dice sentirse más cómodo que en cualquier otro (Gaviria Riaño).

Nacido en Bogotá en 1958, Rosero pasó sus años formativos en la ciudad de Pasto, al sur del país, debido a que su padre fue trasladado de las oficinas de los Ferrocarriles Nacionales en la capital para ser jefe distrital de obras públicas en el Departamento de Nariño. Allí estudió la primaria en la escuela católica San Francisco Javier, un "colegio de curas", como dice él con un gesto amargo en la boca. Sin ser inusual pasar por la experiencia de la fusión entre educación básica y doctrina católica, esta le significó al autor una cierta antipatía por lo divino que desembocó en el escepticismo y los ambientes lúgubremente profanos que se leen hoy en su obra. Rosero parece haber decidido tempranamente dedicar su fe

a cuestiones más mundanas, más tendentes a la reflexión por la condición humana. Para el impresionable niño que era entonces, los diversos y voluptuosos paisajes del sur de Colombia significaron imágenes indelebles que años después encontrarían su función en los cuentos y novelas escritas por el adulto. Y si Pasto determinó la desentronización de la idea de lo sagrado, así como el colorido de sus temas, el regreso a Bogotá, siendo aún un preadolescente, le significó la adopción de nuevos escenarios y emociones. El despertar sexual, el miedo a la ciudad sitiada por el narcotráfico y la violencia, la soledad y los terrores de la adolescencia aparecerían también más tarde en sus textos.

Por otra parte, cada vez que se le pregunta, Rosero cuenta —con esa emoción que solo emana de las memorias más tempranas— cómo en la biblioteca paterna descubrió su pasión por la literatura y tomó la decisión más importante de su vida. Allí leyó desde los clásicos rusos del siglo XIX hasta Daniel Defoe y Julio Verne. Fuertemente impresionado por el evento literario que es Robinson Crusoe, el joven Evelio decidió dedicar el resto de su vida a la escritura. Una escritura universal que le hablara a todos y a cualquiera.

En 1980, a sus veintidós años de edad, publicó el relato "Ausentes" como parte del volumen 17 cuentos colombianos, editado por el Instituto Colombiano de Cultura. Este le mereció el Premio Nacional de Cuento otorgado por la Gobernación del Quindío, primero de muchos reconocimientos que lo llevarían a adentrarse aún más en el oficio literario. Mas no hay necesidad de compilar una semblanza profesional de Evelio Rosero, ya que lo que hay para saber sobre su génesis literaria él mismo lo ha expresado en múltiples ocasiones: su fracasado intento por cursar una carrera universitaria de periodismo en la Universidad Externado de Colombia, que solo llegaría hasta el sexto semestre; su periplo por Europa, específicamente París y Barcelona, que comenzaría en 1985 y daría a luz su trilogía de novelas Primera vez; su abrupto regreso a Bogotá en 1988, ya convencido de que "no tenía que dejar mi ciudad y mi país para escribir lo que tenía que escribir" ("De editores" 258). Queda claro, luego de leer sus entrevistas, que la persona pública de Rosero ha sido tan transparente como sus letras.

El trabajo del narrador que escribe sobre su contemporaneidad a la par de esta pasa casi siempre desapercibido —algo a lo que Rosero no ha resultado inmune —. Solo hasta el año 2006, momento en que le fue otorgado el II Premio Tusquets Editores por la novela Los ejércitos (2007), Rosero comenzó a tener renombre en el mercado literario de habla hispana. Para entonces el autor ya

había publicado un poco más de diez novelas, catorce textos de audiencia infantil y juvenil, dos volúmenes de poesía, varios ensayos críticos y al menos una obra de teatro reconocida. Su novelística ya había sido traducida al inglés, japonés, sueco, noruego, danés y finlandés, hecho que para Rosero representa tan solo “un vaivén absurdo de la vida y destino del escritor” (“De editores” 260). Descubierto de forma apabullante, como solo los mercados editoriales saben hacerlo, Rosero encontró la manera de financiar su diario ritual escritural y producir varios textos más, entre los que se encuentra La carroza de Bolívar (2012), galardonada con el primer Premio Nacional de Literatura Colombiana. No sobra mencionar que sus compañeros finalistas en esa ocasión fueron Fernando Vallejo, Tomás González y Miguel Torres, ya que la trayectoria individual de cada uno de ellos es tan valiosa y original como la de nuestro autor.

Los galardones y reconocimientos le han otorgado sin duda a Rosero un papel privilegiado como uno de los escritores más visibles en la producción cultural latinoamericana y cuya obra, especialmente novelística, adquiere una creciente presencia en el panorama crítico latinoamericano. Sin embargo, esa presencia se debe a motivaciones que van más allá del asunto de los premios. Estudiosos literarios como Mabel Moraña, Héctor Hoyos, Iván Padilla Chasing, Cecilia Caicedo Jurado, César Valencia Solanilla, Paula Andrea Marín, Maria del Carmen Saldarriaga y Juliana Martínez, muchos de los cuales escriben en este volumen, han contribuido a la formación de un corpus de ensayos académicos sobre la novelística de Rosero que han ayudado a canonizar y darle visibilidad académica a sus características particulares.

La de Rosero es una voz original, meticulosamente comprometida con el oficio de la escritura, una patada en las vísceras de los estereotipos literarios nacionales que van desde el modelo del realismo mágico garciamarquiano hasta la narconarrativa —hecha género por la misma crítica que la señala como interesante fenómeno cultural de dudosa calidad literaria—. Con la condición de “raro”, Evelio Rosero ha sabido intuir un derrotero artístico autónomo importante. En sus novelas y cuentos ha explorado temáticas locales habitadas por símbolos que les son constantes; imágenes que se corresponden las unas con las otras; temáticas y tropos que dialogan entre sí a través del tiempo. Las obsesiones que el autor ha rumiado durante treinta años de carrera literaria son las mismas preocupaciones ancestrales de las que proviene su genio narrativo. Algunos de sus símbolos o imágenes más recurrentes son, entre otros, el silencio de la indiferencia y la mirada, o la mirada que se expresa en silencio; la centralidad del cuerpo enlazada al motivo de la desaparición forzada; la infancia

cruel en su inocencia y su falta o exceso de consecuencias; las relaciones de poder político o sexual; el abuso o simple desuso de la autoridad civil o familiar; la violencia humana, la que se esconde en todos y lacera al otro ante la más mínima provocación. Estos elementos han sido incorporados por Rosero a través de temáticas que tienen que ver con el conflicto colombiano actual y los problemas de raza, clase, género, historia, nación e identidad cultural, entre otros, lo que significa para los críticos el reto de aproximarse con herramientas interdisciplinarias a estos temas para intentar capturar sus complejas y múltiples facetas.

Presentes desde su trilogía Primera vez —compuesta por las novelas Mateo solo (1984), Juliana los mira (1987) y El incendiado (1988)—, estas correspondencias estéticas y temáticas se relevan en la construcción de la infancia desde afuera, es decir, desde cómo la mirada del adulto ve y entiende al niño y al adolescente, para luego transitar hacia el punto de vista de adentro, esto es, la voz infantil y juvenil que se transporta a lugares inusitados a los que los adultos no tenemos acceso desde hace años.

Así mismo, son reiteradas las filiaciones entre las novelas Señor que no conoce la luna (1992), En el lejero (2003) y Los ejércitos (2007). Mientras que las dos primeras resultan para Rosero metafóricas en demasía, la última logra concretar aquello que, según él dice, “durante mi vida me ha rodeado y aterrado en el alma: los desaparecidos, los desaparecimientos, en mi país” (“Lucía” 643). Vale la pena comentar brevemente que, para el autor, uno de los mayores riesgos de escribir sobre las manifestaciones de la violencia en Colombia es el de generar “un panfleto, o un tratado de sociología” sin proponérselo, lo que para él desvía el objetivo de la escritura, ya que, explica, “la novela es la novela, tiene que ser arte literario, hable de lo que hable. Ese es el gran reto” (Herrera).

Al tener en cuenta novelas más recientes, como La carroza de Bolívar (2012) y Plegaria por un papa envenenado (2014), es posible detectar el desplazamiento que Rosero hace de la metáfora a la ficcionalización de la historia. Mas aunque parezca a primera vista una novedad en su obra, el lector devoto sabrá distinguir rasgos que ya estaban presentes desde Señor que no conoce la luna o Plutón (2000). En su bastante citado artículo de 1993, Rosero escribió:

Opté, les comento, por la novela histórica. Quise elaborar algo épico, en torno a

la vida y hechos del caudillo realista Agustín Agualongo, el gran estratega indígena que enfrentó a Simón Bolívar y puso a encanecer de ira la cabeza de los patriotas [...]. Me senté, después de varios sueños persistentes, a elaborar esta primera novela "histórica" y escribí una novela que hoy se titula Señor que no conoce la luna, y que vaya usted a saber si guarda relación alguna con Agustín Agualongo y sus hombres. ("La creación" 119)

Al hacer referencia a los ciclos de creación literaria se pretende, entonces, señalar lo que para el autor ha representado a la vez un reto y una revelación en la que lo vemos navegar constantemente: la repetición de sí mismo. Una repetición que no se estanca como el agua fétida de los imitadores, sino que avanza hacia terrenos profundos indagando por el origen de sus propias raíces. Al respecto, el autor hizo pública una crisis que en el pasado fue congoja y espanto: "he descubierto, con algún asombro al principio, después con resignación, que con mis últimos textos —cuentos o esbozos de novela— no he hecho otra cosa que repetirme" ("La creación" 117-118, énfasis nuestro).

Diecinueve años más tarde, para una antología de textos recopilada por Valerie Miles, Rosero escribió sobre su cuento "Lucía o las palomas desaparecidas" lo siguiente: "[aunque es] un cuento escrito hace poco más de veinte años [...], todo en él prefigura lo que he intentado bosquejar en todas mis novelas para adultos" ("Lucía" 643, énfasis nuestro).

Un poco más adelante, en 2012, Rosero fue invitado a dar una conferencia a la biblioteca pública Luis Ángel Arango en Bogotá. En ella hizo referencia de nuevo a la temática de la repetición. Esta vez su comentario se refería a su primer texto publicado, El eterno monólogo de Llo (1981), libro que comenzó como una colección de poemas y terminó "viviseccionado y convertido en prosa" ("De editores" 258). A más de treinta años de su publicación, Evelio Rosero confesó: "apenas editado el librito me dediqué a recogerlo a hurtadillas, de casa en casa: es decir, me dediqué a robarlo a los mismos amigos a quienes lo había regalado. Me sentía arrepentido a cabalidad de esa publicación". Y esto podría zanjar el asunto del estancamiento si no fuese porque a continuación, y tal vez sorprendiendo a sus lectores, agregó: "hoy lamento el arrepentimiento porque el poema ya sentaba los cimientos de lo que toda la vida me propondría explicar en mis novelas: este país de amor y policías" ("De editores" 258, énfasis nuestro).

El Evelio Rosero al que leemos hoy día es, entonces, uno que se repite constantemente de forma cíclica, mas en espiral. De sus cuentos nacen sus novelas, de sus novelas surgen los personajes adultos de otras más que luego se convierten en niños y regresan a los cuentos. Este tránsito no surge de un escenario narrativo, sino de un personaje. A Evelio Rosero no le interesa convertirse en marionetero; intenta más bien crear una experiencia percibida tangencialmente desde la cual el personaje da sentido (o no) al mundo que lo rodea. Los universos, escenarios, tramas y temas narrativos de Rosero son descubiertos, y en ocasiones encubiertos, a través de los ojos de Mateo, Juliana, Sergio, Jeremías, Ismael, Tancredo, el desnudo, etc. Rosero no trabaja con estos personajes la idea de la identidad, ni nacional ni personal; para él, la identidad, entendida como algo que cohesiona al sujeto fragmentado, es tan mitológica que tal vez no tenga origen en la realidad. No hay elementos en el mundo, por arcaicos y primigenios que sean, que la representen o sustenten.

A partir, entonces, de un marco interpretativo que devela los símbolos e imágenes que persisten en el autor, y entendiendo dicha persistencia como una profundización de dichos símbolos e imágenes, nos dimos a la tarea de convocar a académicos y escritores para repensar la producción literaria de Evelio Rosero y su obra publicada desde 1981 hasta 2014. Así, los ensayos aquí reunidos contribuyen a generar una discusión sobre sus textos, a la vez que a subsanar el silencio con el que la academia ha recibido su obra, con el fin de dar cuenta de la especificidad de su propuesta y contextualizarla dentro del campo literario, cultural e histórico colombiano. Dado que el estudio de la obra de Rosero es un proyecto aún emergente para la crítica, es crucial que exista variedad en las aproximaciones interpretativas. Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria tiene como objetivo coordinar las distintas perspectivas de quienes se proponen explorar los puntos de contacto entre la obra de Rosero y diversos temas de representación cultural, subjetividad y poder, entre otros. Los ensayos que componen el volumen, todos inéditos, fueron seleccionados con esta finalidad en mente. Ellos constituyen un amplio marco de aproximaciones al estudio de la obra del autor y los complejos significados que sus textos producen. Desde posturas metodológicas, literarias, sociales y culturales diversas, estos artículos examinan temas y tradiciones en los cuales la obra de Rosero se inscribe o a los cuales responde.

Como herramienta conceptual, este libro prevé los procesos de repetición, desplazamiento, transformación y mediación que caracterizan la obra de Rosero, así como las transformaciones de sus significados de un periodo histórico al

siguiente y de un género a otro. Este libro también se enfoca en cómo esos mismos elementos que se repiten en los ciclos de la escritura pueden localizarse en múltiples espacios. Como lo sugerirá la lectura de estos ensayos, para mediar en la dicotomía entre tradición y modernidad, Rosero recurre a la memoria como pieza central de su poética.

Una manera de abrir este volumen, de las muchas que se nos presentaron, consiste en "darle la palabra" al autor con la entrevista realizada por Juliana Martínez y Maria del Carmen Saldarriaga, para generar reflexiones iniciales sobre lo que Rosero ve como su papel y el significado de su escritura en la contemporaneidad. En esta entrevista se intentaron recopilar varias de las temáticas planteadas por los autores de los artículos, de modo que se convierte, de forma simbólica, en el abrebocas del estudio de su obra.

A su vez, hemos buscado agrupar en tópicos acordes a las preocupaciones estéticas que la escritura de Rosero provoca los doce ensayos reunidos en este libro, que abordan la construcción estética y la reconstrucción histórica en sus novelas; las fuertes y múltiples reacciones provocadas por Los ejércitos, y, por último, la reflexión sobre la propuesta del autor de generar una "literatura transparente", temática que se deja ver más fácilmente en su vertiente infantil y juvenil.

La primera sección, titulada "La obra como senda: estéticas, espacios y representaciones", agrupa artículos que examinan aspectos de la novelística de Rosero que tienen que ver con preocupaciones estéticas del autor, los espacios que explora y su representatividad literaria. Al intentar aproximarse a la obra de Rosero mediante estrategias originales y diversas, este grupo de ensayos amplía las discusiones sobre las transformaciones estéticas y formales de la escritura colombiana en los campos literarios latinoamericano y mundial. Como se verá gracias al agudo trazo de los autores, los casos de las novelas estudiadas ejemplifican modificaciones dinámicas producidas dentro de estos campos y dentro del desarrollo mismo de la obra de Rosero.

Estos ensayos analizan elementos que pueden pertenecer tanto al universo de la representación del individuo como al del colectivo de la nación; a la enfermedad, la espectralidad o la marginalidad de la mirada en sus interacciones con el espacio, y a las graves e incesantes atrocidades arrojadas por el conflicto colombiano, entre las que las se cuentan el desplazamiento, la desposesión o la desaparición. Mediante estos análisis, los ensayos arrojan luces respecto a lo que

la narrativa de Rosero revela sobre determinados espacios sociales y las causas y consecuencias de la violencia. Pues en el contexto de Colombia en particular, varias de sus novelas más recientes tienen un papel significativo para las preguntas que provoca la articulación de la nación/alidad, especialmente en un momento en el que los acontecimientos políticos nos enfrentan a la posibilidad de discusiones y tratados que involucran opciones de paz, guerra, perdón, olvido y memoria, y en los cuales las versiones de víctimas y victimarios entran en tensión y amenazan con silenciarse mutuamente. Estas circunstancias son combustible para los debates y controversias alrededor de los orígenes y el significado actual de la nación; en medio de ellas, las novelas de Rosero contribuyen a plantear preguntas importantes, así como a revelar las fuerzas hegemónicas y contrahegemónicas que simultáneamente se encuentran en estas dislocaciones.

Para abrir la primera sección, Juliana Martínez realiza un análisis de En el lejero (2003) que interpreta la novela como a un médium cuyo empleo del espacio y de la mirada permitiría a los lectores entablar un diálogo con los espectros y responder a sus demandas. Para tal fin se apoya en las teorías espaciales de Derrida y sus relaciones con la ontopología y la fantología. Este análisis propone que la novela de Rosero construye espacios lisos que se resisten a su docilización, específicamente por la manera en la que explora las posibilidades estéticas y éticas del tema de la desaparición forzada de personas. Al considerar a Rosero como una especie de exorcista que conjura los espectros para hacerles justicia, Martínez ofrece una de las colaboraciones de este volumen que se ubican en sintonía con estudios literarios y culturales recientes que trabajan el tema de la violencia colombiana desde la espectrología.

A partir de una lectura atenta de la novela Los almuerzos (2001), Julio Quintero logra hacernos ver el carácter gótico de la narrativa del autor, que hasta ahora ha pasado desapercibido para la crítica. Luego de definir y analizar el origen filosófico del gótico literario, Quintero rastrea en algunas de las novelas del escritor publicadas entre 1995 y 2007 la presencia de personajes, argumentos y otra serie de elementos en los que se hacen evidentes las intenciones de recreación del género. En obras como Muertes de fiesta (1995) y Plutón (2000), por ejemplo, Quintero plantea una relación con el rol preeminente que tiene en ellas el personaje femenino, en especial en lo concerniente a su imagen sublime y su determinación social y racial. De igual manera, en el ensayo se acude al concepto deleuziano de repetición para demostrar que la historia contemporánea de desplazamiento y desposesión en Colombia es el sostén del imaginario gótico

en Rosero, que mediante las imágenes horrorosas actualiza la crítica a la racionalidad intrínseca a este género literario.

Por su parte, María del Carmen Caña Jiménez interpreta y categoriza diferentes expresiones de la enfermedad según aparecen en Mateo solo (1984), Muertes de fiesta (1995), En el lejero (2003) y La carroza de Bolívar (2012), trazando conexiones y relaciones entre ellas. Así, elabora una arqueología del tema de la enfermedad a partir de la exploración de lo que llama “sintomatología fenomenológica”, es decir, el conjunto de elementos que hacen al sujeto y al lector participar empáticamente de la experiencia de la enfermedad. En este estudio, Caña Jiménez ahonda en la retórica de enfermedades como el cáncer y la tuberculosis para examinar las interacciones que se generan entre el cuerpo individual y lo social, de forma que logra un diagnóstico para los espacios sociales del universo narrativo de Rosero y lo que estos pueden llegar a manifestar sobre la violencia en Colombia.

En uno de los escasos trabajos dedicados a examinar una parte de la obra de Rosero que no sea su novelística más reciente, Jorge Chen Sham hace una lectura de Las lunas de Chía (2004), uno de los dos poemarios publicados por el autor bajo su nombre hasta la fecha. Este ensayo cierra la primera sección con una reflexión respecto a la voz poética realista y su encuentro con la metáfora. En el poemario, argumenta Chen Sham, el movimiento continuo del espacio urbano encuentra su traza gracias a la mirada de un yo poético que hereda sus cualidades de mirón de ese famoso caminante intérprete de urbes decimonónicas, el fláneur, y que es una mirada condicionada por su percepción de la otredad. Sin embargo, la voz poética en estos poemas pasa a ser la de un voyerista gracias a la atención que le presta a aspectos que se le van revelando en la ciudad, como la desnudez, la soledad, la incomunicación, entre otros. En estos elementos, escenificados en una dinámica de espacios abiertos y cerrados modulados por atmósferas vespertinas y nocturnas, Chen Sham entrevé una profunda tensión entre individuo, urbe y sociedad, y una imposibilidad de establecer cualquier tipo de relación. Para los interesados en la poética literaria de Rosero, asistir a la lectura de sus poemas por Chen Sham puede ser fascinante por la forma en que los casa —como piezas de rompecabezas— con temáticas y ambientaciones de algunas de las novelas del colombiano. Por mencionar un par de ejemplos como abrebocas, el sentimiento de soledad e incomunicabilidad que este análisis revela se deja ver también en Los ejércitos (2007) y en Pintón (2000); y el verso “¿Quién es el último habitante de la tierra?” alude a una preocupación constante en los textos de Rosero: la desaparición, el vértigo ante

lo abismal.

La segunda sección, “La encrucijada del estilo: novela histórica o historia ficcionalizada”, tiene que ver específicamente con la categoría de novela histórica que suele aplicarse a las obras más recientes de Rosero, así como las variaciones que su novelística propone para dicha categoría. Las tradiciones literarias de la ficción ofrecen uno de los escenarios privilegiados para la expresión de un mundo cultural definido por la dinámica de continuidad y transformación, herencia e innovación, raíces y fusiones. La reinvención creativa de eventos y momentos de las tradiciones nacionales ejemplificada por algunas de las novelas de Rosero contrasta con la adopción y el reciclaje de narrativas que suele verse en la historia oficial. Este tópico es explorado por tres ensayos que, aunque parecen partir de un punto en común, proveen perspectivas divergentes al analizar los conceptos de historia y ficción, así como la manera en que estos se relacionan en la novelística de Rosero.

El hilo conductor de estos ensayos, así como de la historia o la narrativa de la literatura colombiana en su estado actual, es el fenómeno de olvido y exclusión en los discursos culturales prevalentes, tanto en Colombia como en el exterior. Tanto el pasado como el presente de los eventos y las prácticas culturales colombianas se encuentran en un tipo de amnesia social bajo la cual son enterradas y subsumidas, para ser recubiertas por otras de mayor prominencia, familiaridad o conveniencia. Como lo evidencian los ensayos de esta sección, Rosero parece atribuir estos procesos de exclusión e invisibilidad a mecanismos de control colonial que se perpetúan y siguen acomodándose en el presente de la nación.

Luego de afirmar que la propuesta estética del autor se distancia desde un comienzo de las visiones de la realidad que han sido características del boom y el realismo mágico, el ensayo de Iván Vicente Padilla Chasing es otro de los que se enfocan en La carroza de Bolívar (2012), pero esta vez para mediar en el debate de si se le puede llamar o no novela histórica a esta importante obra. Clave en su argumento es la manera en que Rosero se desvía de los modelos establecidos de novela histórica, decidiéndose más bien por elementos de la tradición de las sátiras menipeas, lo cual implica una manera diferente de relacionarse con la gran historia. Padilla Chasing resalta la apreciación artística que el autor hace de factores socioculturales resultantes de los problemas del Estado colombiano. Sin embargo, lejos de dedicarse a evaluar esos problemas, su novelística se encarga más bien de evaluar los efectos de estos en la

subjetividad de individuos que son sobrepasados por las circunstancias, la historia y la realidad apabullante del conflicto. El ensayo lleva así su argumento hacia la inscripción de la escritura de Rosero en una tradición de resistencia a la historia oficial motivada por la dignidad y la autonomía de los pueblos.

Caroline Houde, por su parte, examina las relaciones entre los nombres y los oficios de los protagonistas de Los ejércitos (2007) y La carroza de Bolívar (2012), a partir del concepto de "efecto-personaje" de Vincent Jouve. En estas relaciones halla una fuerte oposición entre la muerte y el deseo erótico, así como la presencia del acto de recordar en ambas novelas de Rosero. Para Houde, mediante la perspectiva con que Rosero dibuja sus personajes en ambos textos, especialmente los femeninos, busca codificar la recepción y orientar al lector hacia la reivindicación de una revisión de la memoria histórica colombiana. En consecuencia, el ensayo sugiere que la función de la memoria en estas novelas tendría que ver menos con revisitar el pasado de la nación y más con una insistencia sobre la necesidad de poner en marcha un proceso real de construcción de dicha memoria histórica.

Cecilia Caicedo Jurado, quien cierra la segunda sección, parte de la tendencia, muy frecuente en la narrativa colombiana reciente, de recurrir al "suceso" histórico para emplearlo como eje argumentativo o referente temático, como en el caso de novelas notables como El país de la canela de William Ospina (2008), La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor (2006) o El esposado de Álvaro Pineda Botero (2011). En este fenómeno, que también es observable en obras enfocadas en el personaje de Simón Bolívar, como El general en su laberinto de Gabriel García Márquez (1989) o La ceniza del libertador de Fernando Cruz Kronfly (2008), Caicedo Jurado enmarca la obra narrativa de Evelio Rosero. La autora trabaja, así, sobre la hipótesis de que la literatura cuenta con la posibilidad y la necesidad estética de verter visiones de mundo que enriquezcan las promovidas por la historia oficial, ya que estas serían, como lo afirma Gianni Vattimo, apenas otro género literario. El ensayo se enfoca en La carroza de Bolívar (2012) y su esfuerzo por resignificar la presencia del llamado Libertador en la capital del departamento de Nariño durante las gestas independentistas, a lo cual suma ejemplos en los que Rosero se dedica a leer y reescribir desde nuevas ópticas lo ya relatado y exaltado en literatura o libros de historia. Así pues, insiste en la validez y pertinencia de este gesto con el que Rosero estaría posibilitando entre sus lectores recepciones distintas de los acontecimientos, gesto que juzga una de las tareas principales del escritor en su compromiso con la cultura.

Ahora bien, cabe reconocer que la novela Los ejércitos representó un acontecimiento literario en el campo cultural colombiano. El impacto que causa su lectura es tal que nos ha llevado a dedicarle la tercera sección del volumen a los artículos que estudian exclusivamente esta novela. Los tres autores incluidos en esta sección representan el segmento de la crítica literaria que ha aceptado la invitación de Rosero a su lector para coescribir con él el sentido de sus historias. El por qué las interpretaciones críticas que provoca Los ejércitos tienden al análisis de la relación entre la trama de la novela y la realidad de Colombia —en lugar, por ejemplo, de analizar su forma narrativa autónoma— es parte de lo que esta sección invita a explorar.

Es así como Alberto Fonseca intenta llenar el vacío existente en los estudios de la novela en lo referente a su inscripción en la narrativa colombiana y latinoamericana reciente. Al enfocar el ensayo en la gradual transformación del protagonista y elegir para este el concepto de fantasma, Fonseca intenta iluminar el texto y su función narrativa a partir de la premisa de que el espectro es una figura social, y que al investigarlo se puede lograr una aproximación al núcleo en el que historia y subjetividad conforman la vida social. El ensayo, además, logra mostrar la relevancia y actualidad de Los ejércitos y de la búsqueda que hace Rosero de la verdad en este proceso mediante sus personajes, dada la tardía, aunque necesaria, iniciativa de inclusión de las voces de las víctimas en la búsqueda de justicia por parte de la sociedad civil y del Gobierno con mecanismos como la reciente ley de restitución de tierras.

Por su parte, Carlos van der Linde ensaya un abordaje del tránsito posible del erotismo a la abyección que sufre la subjetividad del narrador en la novela. Van der Linde parte de la observación del paso que se va dando de una realidad idealizada o sublimada a una en la que locura, placer y dolor se hacen indistinguibles por causa de la violencia. No escapan del análisis los cambios paralelos en la sintaxis y la ortografía que se operan en ese trasegar, así como en la noción del tiempo del relato, como tampoco el nivel de detalle que adquieren las descripciones de las muertes de los personajes —incluyendo el macabro episodio con el que culmina la novela, y ante el cual el protagonista sufre la ambivalencia entre el deseo y su auto- rrecriminación—. Liberar al narrador de la evaluación sociológica de la víctima en el conflicto armado es, para Van der Linde, una de las fortalezas de esta novela y de su aporte a la literatura colombiana sobre temáticas de violencia.

En el último de los artículos de esta sección, Carlos Gardeazábal Bravo observa

cómo la novela reafirma su condición de ficción al tiempo que mantiene lazos evidentes con la realidad, de forma que se convierte en herramienta fundamental para el desarrollo de una visión crítica de los derechos humanos. Gardea- zábal Bravo resalta nuevamente las maneras en que la novela logra dar voz a las víctimas del conflicto colombiano y cómo hace trascender tanto la violencia visible como la invisible a la que están sujetos sus personajes como extensión de dichas víctimas. Para el autor de este ensayo, la justicia que busca Rosero con Los ejércitos tiene como motor la empatía reflexiva que intenta generar entre sus lectores.

La cuarta y última sección la hemos dedicado a dos artículos que trabajan la narrativa infantil y juvenil en algunos cuentos y novelas del autor. A este tipo de narrativa, que lleva como rasgo central la síntesis, Rosero mismo le ha dado el nombre de "literatura transparente"; es decir, ese lenguaje narrativo que busca la sinceridad y, por tanto, dispara la imaginación rompiendo las cadenas que la atan a la convencionalidad.

En este sentido, Ana María López Carmona y Polina Golovátina-Mora enfrentan otra de las áreas menos estudiadas de la obra de Rosero: libros como El aprendiz de mago, Pelea en el parque y La duenda, que las editoriales han catalogado para audiencias infantiles y juveniles. Las autoras parten de la premisa de que la literatura es una negociación entre autor y lector, para luego enfocar el lente analítico en el lector infantil y juvenil, y la socialización en la que se lo involucra a partir de la lectura. Las autoras dejan entrever, entonces, la profunda responsabilidad que implica la escritura para un autor como Rosero. Mediante el empleo de herramientas de interpretación discursiva, el ensayo propone respuestas a preguntas que surgen del concepto de literatura transparente: la representación que hace de la sociedad y las posibilidades y limitaciones que puede conllevar en la resolución activa de problemas sociales a partir de su recepción.

Por último, el ensayo propuesto por Maria del Carmen Saldarriaga explora de cerca la forma que toma y el papel que juega la noción de infancia en la novelística temprana de Rosero. Entendida como un lugar de observación privilegiado, las voces narrativas de las novelas que conforman la trilogía Primera vez —Mateo solo (1984), Juliana los mira (1987) y El incendiado (1988)— permiten al lector asistir al momento en que el niño deja de ser tal al enfrentarse con el tabú y la norma del universo adulto. Esta configuración de la infancia como una voz literaria transparente cobra importancia en cuanto es un

momento fundacional que se mantiene a lo largo de la producción narrativa del autor.

Como lo hemos mencionado, la preocupación central que atraviesa estos ensayos tiene que ver con la aproximación a los diversos textos de Rosero como partes de un ciclo escritural en el cual sus obras premiadas son apenas instancias de un panorama mayor. En conjunto, los ensayos de esta colección ilustran los retos que ofrece dicho corpus, al tiempo que lo reconocen como un sitio discursivo en que las narrativas de la cultura, la literatura y la nación se producen, reproducen, subvierten y negocian. Los ensayos aquí incluidos ofrecen metodologías y marcos teóricos para definir esta obra más allá de categorías como identidad nacional y género literario. Además, ilustran de manera enfática que los significados sociales de la literatura están inscritos en las problemáticas de la identidad cultural en contextos (pos)coloniales de violencia. En este sentido, el título Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria tiene la intención de evocar los elementos de una genealogía de la importante obra de este autor.

Ya se ha dicho que la capacidad creativa de Rosero representa "algo que le faltaba a la literatura colombiana desde García Márquez: la idea de contar el mundo como si nunca hubiera existido y todo fuera nuevo" (Correa 12); juicio este que se transforma a medida que la pluma del autor avanza. Como asevera Beatriz Sarlo: "El suelo de la crítica es el presente. Le interesan los escritores de los que es contemporánea y quiere entender lo que sucede con ellos y con lo que escriben en el momento" (5). En esta ocasión, la crítica concentra sus esfuerzos en leer atentamente el instante de creación en el que "la sensación de hundimiento" de Evelio Rosero desaparece y da origen a sus personajes, espacios y obra.

Felipe Gómez Gutiérrez y Maria del Carmen Saldarriaga

TRABAJOS CITADOS

Correa, Juan David. "Evelio Rosero premiado en Inglaterra. Lejos de todo". Arcadia 44 (mayo de 2009): 12-13. Impreso.

Gaviria Riaño, Juan Guillermo. Entrevista a Evelio Rosero: "Hay que desmitificar a los niños". Notas de Juan Guillermo (blog), 14 de septiembre de 2010. Web. 1.º de junio de 2015.

Herrera, Marcos Fabián. Entrevista a Evelio Rosero: "Escucho el silencio de la poesía". Con-fabulación. Periódico Virtual. Reproducida en Libros & Letras, 30 de septiembre de 2010. Web. 1.º de junio de 2015.

Rosero, Evelio. "La creación literaria". Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República 33.30 (1993): 109-120. Impreso.

______. "De editores y traductores". Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República 47.84 (2013): 258-261. Impreso.

______. "Lucía o las palomas desaparecidas". Mil bosques en una bellota. Ed. Valerie Miles. Barcelona: Duomo, 2012. 643-658. Impreso.

Sarlo, Beatriz. Ficciones argentinas. 33 ensayos. Buenos Aires: Mardulce, 2013. Impreso.

“SOY UNA CONSECUENCIA LITERARIA DE MI PAÍS”: CONVERSACIÓN DE JULIANA MARTÍNEZ Y MARÍA DEL CARMEN SALDARRIAGA CON EVELIO ROSERO

A Evelio Rosero no le gustan las entrevistas. Introvertido por naturaleza, prefiere no ser el centro de atención. Siente una mezcla de nerviosismo y aburrimiento, una suerte de desazón y abatimiento anticipados que le producen ganas de salir corriendo. No obstante, en los últimos años ha aprendido a soportarlas con algo de estoicismo y mucho humor. Sabe que son una consecuencia, para él indeseable, del creciente reconocimiento de su trabajo. Rosero recibe esa especie de fama de manera incrédula y desconfiada, pero siempre con agradecimiento porque quiere decir que su literatura tiene resonancia en un número creciente de lectores, y, además, le permite por fin vivir tranquilamente de la escritura. Así que, de vez en cuando, usualmente al finalizar una de sus novelas o después de un premio, acepta invitaciones y compromisos, y con las manos sudorosas se resigna a hablar de sí mismo y de su trabajo. El límite lo pone cuando reaparece la urgencia de escribir. Entonces sí se vuelve radical. Dice que no a todo con la conciencia tranquila y, pese al enfado de los editores y la decepción de los periodistas, vuelve al silencio que su escritura le exige. Sin embargo, no por eso debe pensarse que Rosero es huraño o arrogante. Por el contrario, es franco, cálido y sencillo; posee un sentido común capaz de desbaratar las más elaboradas teorías literarias, sociológicas o políticas, y un humor muy serio que lo protege del narcisismo y la desesperanza. Le gusta el café suave y recién molido; los espacios abiertos, con poco ruido y mucho verde; y la compañía esporádica y bien elegida.

A finales de 2014 le tendimos una redada en un restaurante de Chapinero, y él, luego de un brevísimo cortejo, accedió a concedernos una entrevista. La propuesta era clara: en un inusual esquema académico, queríamos que sus palabras abrieran el conjunto de ensayos que estudiarían diferentes aspectos de su obra literaria. Esto es, queríamos que el autor del que tanto íbamos a hablar tuviera “la primera palabra”. Las preguntas serían enviadas por correo electrónico, y él tendría la oportunidad de elegir las que quería responder y desechar las que no. Escritor antes que orador, Rosero dice sentirse más cómodo escribiendo, es decir, pensando, decantando meticulosamente hasta el último

adjetivo que va a usar.

Surgidas de la lectura ávida de sus múltiples textos, la cantidad de preguntas en el archivo adjunto resultó apabullante. Con la intuición afinada por la experiencia, Rosero pronto desechó las más específicas y —arguyendo certero que esas nos correspondía contestarlas a nosotros— se quedó con las que solo él podía responder: aquellas que interpelan a su experiencia única como narrador. Pese a que se encontraba en pleno enclaustramiento literario, dedicado casi completamente a la escritura de su más reciente novela, Rosero se dispuso a responder con paciencia y generosidad algunas de nuestras inquietudes. Este es el resultado de dicha conversación.

JULIANA MARTÍNEZ Y MARIA DEL CARMEN SALDARRIAGA: ¿Cómo fueron sus primeras experiencias con la escritura? ¿Qué lo llevó a escribir y, más adelante, cómo y cuándo supo que era un escritor y quería dedicarse solo a eso? ¿Cuáles fueron los principales retos enfrentados y cuáles las lecciones aprendidas?

EVELIO ROSERO: Mis primeras experiencias con la escritura tienen que ver con la lectura, como sin duda ocurre a cualquier escritor. Ese asombro, ese júbilo que producen los libros, Stevenson, Verne, Salgari, London, Defoe, a los ocho o nueve años, en Pasto, en la biblioteca de casa, desencadenaron mi inclinación por escribir: alguna tarde descubrí, exaltado, que yo también quería escribir libros como los que leía y me hacían soñar, que ese era mi destino. De hecho, a esa edad abordé un relato que era como mi propia recreación del Robinson Crusoe, mi obra favorita. Todo esto de manera amplia, todavía sin oficio. Escribí poemas, a los trece años, y algunos de esos poemas se publicaron en El Espectador de Bogotá bajo el rótulo: “Dan ganas de llorar”. Pero ya de manera más concreta empecé a escribir y publicar cuentos a los veinte años; y trabajaba diariamente, me esforzaba por aprender yo mismo el manejo de los diálogos, la descripción, el desenvolvimiento de la anécdota, etc. Podría decir que aprendí a escribir escribiendo, y fueron cientos de páginas en soledad, inútiles para cualquier posible lector, pero no para mí porque me forjaron. Y el principal reto: ¿cómo iba a vivir de la literatura en un país donde nadie lee? Porque, la verdad sea dicha, yo lo único que quería —y quiero— es escribir. El periodismo, la pedagogía, las diferentes profesiones que suelen “ayudar” a un escritor, solo me provocaban pánico. Hasta hace muy pocos años ese fue el reto eterno: sobrevivir.

Y nunca me importó, porque a fin de cuentas hacía lo que quería, escribir, contra viento y marea.

JM y MCS: El camino recorrido, no en sentido de avance sino de movimiento, desde Mateo solo hasta Plegaria por un papa envenenado parece haber sido uno lleno de cambios en el habla literaria, los temas y las preocupaciones suyas como autor. ¿Cree que estas variaciones reflejan intereses y pasiones personales, o será que de alguna manera se deben a sutiles movimientos telúricos en los campos literario y cultural de la nación desde la que escribe?

ER: Me parece que las dos posibilidades son pertinentes. Hay temas y preocupaciones mías, como autor, que acaso ya estaban instaurados desde la infancia, pero, al mismo tiempo, ellos fueron cincelados por los cambios culturales y sociales, por la realidad del país humano que lo rodea a uno como escritor. Y si miro retrospectivamente, desde mis primeros cuentos ya asoma por todas partes mi país, su humor y su violencia, la guerra absurda, fratricida. Soy una consecuencia literaria de mi país, ¿cómo ignorarlo? Nací en 1958, a solo diez años del asesinato de Gaitán. En dos de mis primeros cuentos cortos, de hace treinta años, “Sia-Tsi” y “La vacamuerta”, está prefigurada mi novela Los ejércitos, y de eso me di cuenta no hace mucho, cuando se preparaba una reedición de los cuentos y tuve que leerlos por última vez.

JM y MCS: ¿Cómo elige los temas?, ¿o se siente más bien elegido por ellos? ¿Qué hace que cada texto suyo sea, formalmente hablando, tan distinto a los anteriores?

ER: Creo que elijo a veces los temas y creo que a veces me eligen a mí. Cada uno de mis cuentos, de mis novelas, su particular construcción, tiene una historia diferente, una causa diferente. Si la génesis de cada una de mis creaciones fuera la misma, la literatura sería algo muy aburrido y ya hace tiempo que me hubiese ido de marinero en un barco sin destino. Solo puedo decir que no me “propongo” escribir una novela; que hay una serie de movimientos, de voces, de miradas, de azar, de casualidad, de pasión, de tragedia, que se confabulan para que mi interés de escritor se centre en un personaje determinado, histórico o cotidiano, o en la creación de un personaje imaginado, y de todo aquello, lo más intenso, que lo rodee. Pero, por lo general, en mí, como autor, prima la creación de un personaje, en torno al que se crea un mundo físico, un pueblo, un barrio, una ciudad, con sus demás habitantes, con los otros personajes cercanos al primer personaje, y la historia se va desenvolviendo a veces solamente por intuición —

digamos que una intuición imaginativa— y a veces mediante un plan que esbozo mentalmente en las noches y que tarde o temprano terminará pulverizado por otros planes, otros destinos intempestivos. Nunca ocurre lo que yo premedito; eso es lo mágico de escribir. Sin fórmulas.

JM y MCS: En su trayecto como escritor, usted ha explorado múltiples géneros. Ha escrito poesía, teatro, cuento y novela, además de literatura para niños y jóvenes. Esta última es una faceta de su escritura poco explorada por la crítica y que casi nunca se menciona. ¿Podría hablar de su relación con la escritura para niños y jóvenes? ¿Cree que hay algo fundamentalmente distinto al escribir "para" niños y jóvenes, y al escribir textos "para" adultos? ¿Cómo ve estos textos dentro de su obra literaria en general? ¿Por qué ha dejado de escribirlos?

ER: De la poesía solo tengo una obra muy breve: Las lunas de Chía. Del teatro, solo una brevísima comedia para niños: Ahí están pintados. Semejantes obras, tan menores, no me hacen ni poeta ni dramaturgo, no soy tan polifacético como se pretende. Soy esencialmente un novelista, un narrador. Y por supuesto que he escrito algunos cuentos para niños, pero, como ya he dicho en otras entrevistas, he perdido esa alegría[1]. Y digo que perdí esa alegría porque, esencialmente, la escritura de una obra para niños partía necesariamente de la alegría. Yo me reía escribiendo esas obras, que nacían de la alegría. Y no puedo decir que me haya reído escribiendo Los ejércitos (2007) o La carroza de Bolívar (2012) o cualquiera otra de mis novelas "para adultos". Esas novelas parten de una desesperación ineludible, mi país, mi realidad, que poco a poco ha ido avasallándome como escritor. Hace ya más de quince años que no he vuelto a escribir para niños: no me nace, no me empuja ninguna alegría, y tampoco voy a forzarme a ello, eso no es posible. Fue un ciclo de mi creación literaria, o de mi vida, que es exactamente lo mismo.

JM y MCS: Cuando usted escribe que "todo lo que durante mi vida me ha rodeado y aterrado en el alma: los desaparecidos, los desaparecimientos, en mi país" (Miles 643), ¿habla de una preocupación local que obedece a acontecimientos históricos, políticos y sociales específicos y circunscritos a Colombia, o se trata más bien (como en el caso del cuento "Lucía o las palomas desaparecidas") de una preocupación más metafísica, más arquetípica y referente a mitologías más universales que incluyen a cualquier ser humano?

ER: En el caso de "Lucía", que es un cuento para niños muy anterior a mis novelas que tratan el tema del secuestro, me parece que hay esa preocupación

metafísica a la que usted se refiere, pero creo ahora, por otra parte, que partí inconscientemente de la realidad del país; quiero decir, pretendí escribir, sin pretenderlo, una alegoría del secuestro en un cuento para niños, con un final alentador, porque, al final, los dos niños protagonistas [1] del cuento no desaparecen; son la esperanza, o son como la esperanza del país, a pesar de que en la misma realidad del país los niños sí desaparecen y siguen desapareciendo.

JM y MCS: ¿Cuál es el papel del lector en las novelas de Rosero? ¿Ha cambiado con los años o se pretende el mismo? ¿Es el lector de Rosero un coautor?, ¿un voyeur, tal vez, como Ismael Pasos sobre la barda del jardín?

ER: El lector es necesariamente otro creador de la obra. Con base en su personal recepción, su "segunda creación", desentraña nuevos visos, nuevas conclusiones de creación, que acaso tengan que ver más con su propio mundo que con el mundo del autor. Es decir, el autor es un desencadenante: puede compartir un hecho, una vivencia, una historia, pero es ajeno a lo que la misma historia logra desencadenar en lo íntimo de cada lector. Sería interesante reflexionar sobre el lector de la obra, en la medida en que este pueda sentirse un coautor, un voyeur. El escritor sienta las bases de su edificio, entrega las coordenadas que considera necesarias para que el lector deambule por los mundos creados, ya en la interioridad de los personajes, ya en la tragedia o en la comedia que ellos representan. En mi país, y en los diferentes países que he visitado a causa de mis novelas, la respuesta del lector siempre ha sido distinta, y eso lo hace todavía más significativo, pero es una respuesta que nace principalmente de la obra, y la variedad de respuestas es mejor a que todas las respuestas fueran idénticas. Sea lo que sea, yo creo que mis obras —o ese por lo menos ha sido mi propósito— entregan desde el principio las bases íntimas, humanas y arquitectónicas que los lectores necesitan para saber en dónde se encuentran: en el planeta Tierra, entre seres de carne y hueso.

JM y MCS: Otra manera de indagar sobre el aspecto anterior sería preguntarle: ¿qué tanto ha influenciado a su escritura la figura de un "lector imaginado"? Por ejemplo, en Plegaria por un papa envenenado, usted no solo pone a todos los escritores en el infierno, sino que describe este "círculo" precisamente como la ausencia del lector:

[...] escribimos la página sublime, aquella por la que morimos toda la vida, y una

vez escrita se incendia ella sola hasta quedar convertida en cenizas.

—Y lo peor ocurre... —dijo otra voz pero calló, arrepentida.

—El dolor más grande es que albergamos el vago recuerdo de esa página escrita, y por eso la pérdida es más cruel, más dolorosa. Pero he aquí que de inmediato volvemos a escribir otra página, la más gloriosa, todavía más gloriosa, portentosa, inigualable, en piedra, digna de nuestra inmensa vanidad, mucho más bella y profunda que la página escrita antes, y de nuevo la hoja se incendia ante nuestros ojos, sumiéndonos en la confusión, en la desesperanza, ¿para qué escribimos entonces?, ¿quién leerá nuestras páginas? ¡Nadie!

—¡Nadie!

—¡Nadie! (128)

¿Es esta también la definición de su "infierno particular" o el de uno más amplio que cubre a todos los novelistas?

ER: Es así de sencillo: el arte literario cumple su ciclo cuando la obra del escritor llega a su destino: el lector. Si no existe un lector para la obra, si solo queda la nada, el silencio, si nadie responde, creo que el escritor habrá llegado al infierno. Será su suplicio eterno, y así lo imaginé en el pasaje correspondiente a la Plegaria.

JM y MCS: En "La creación literaria" —ensayo publicado por el Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República en 1993—, usted escribe sobre "estarse repitiendo a sí mismo". Teme estar padeciendo de un bloqueo creativo insondable. Al mismo tiempo, cuando le conceden el Premio Nacional de Novela 2014, uno de los jurados dice que el mérito principal de La carroza de Bolívar, frente a, por ejemplo, las novelas de Vallejo o Tomás González que también competían por el galardón, era que La carroza era en sí misma un riesgo, algo radicalmente distinto de sus novelas anteriores. Para este jurado, usted le había apostado a no repetirse a sí mismo. ¿Qué piensa ahora de la repetición? ¿Hasta qué punto es intencional o hasta dónde es un hábito inevitable?

ER: En el artículo publicado por el Boletín Cultural, yo estaba respondiendo

sencillamente a un bloqueo creativo, una crisis desconocida pero afortunadamente pasajera, la única que he sufrido en toda mi vida de escritor: la certidumbre de que me estaba repitiendo. Y era un error. Porque, desde ese punto de vista, como yo lo interpretaba, todos los escritores se repiten. El mundo de los escritores es uno solo: su infancia, su familia, su país. Siempre vuelven a ese mundo con cada una de sus obras, ineludiblemente. Solo que cada una de las obras es una mirada distinta, un cuestionamiento distinto ante el mismo enigma. Y lo importante para mí, después de esa dura reflexión sobre mi creación literaria, fue que el bloqueo que entonces padecía desapareció tan pronto el artículo se publicó. Es decir, seguí escribiendo, seguí viviendo.

JM y MCS: Usted ha ganado muchos premios nacionales e internacionales.

Sin embargo, con frecuencia, los premios son polémicos, pues hay quienes afirman que la cultura de los premios, sobre todo los otorgados por editoriales, interfiere en la libertad creativa y hace que los escritores escriban para satisfacer lógicas propias del mercado. ¿Qué piensa usted de esto? ¿Cuál cree que es la importancia o función de los premios literarios en la carrera de un escritor? ¿Cuáles cree que son las ventajas y desventajas de estos certámenes?

ER: Sí, justamente los concursos literarios me fueron de gran ayuda para sobrevivir, y sobre todo en las épocas más difíciles, sin tener que depender de otros oficios. Me parecen por eso importantes los concursos, y sobre todo para el escritor que empieza, que acaso requiera del concurso para publicar su obra. Otra cosa es que el escritor escriba su obra con el único objetivo de ganar un concurso. Las causas que generen una novela, un libro de cuentos, un poema, tienen que ser mucho más altas que las de ganar un concurso nacional o internacional. No se debe escribir para ganar concursos, no se debe guiar el escritor por los temas o exigencias del momento, por los intereses comerciales de cualquier editorial, por satisfacer los caprichos anodinos de un mercado. Y ese es el problema, me parece, de algunos jóvenes escritores: que pretenden que la literatura es un negocio más, la ganancia en metálico, y la fama, el prestigio. No es así. Es sobre todo arte literario, es el grito que queremos dar desde las vísceras, es espíritu y rebeldía. Lo demás, por lo menos para mí, nunca tuvo importancia. Por el contrario, que lo entrevisten a uno varios periodistas por el simple hecho de ganar un premio, y sin siquiera conocer la obra, es una desesperanza.

JM y MCS: ¿Podría hablar del proyecto en el que está trabajando actualmente?

¿Cuáles son algunos de los temas que está explorando o qué retos está afrontando como escritor en el ahora? O si prefiere abordar su presente escritural desde otra perspectiva, tal vez la pregunta más acertada sería: ¿cuál es el libro que lo obsesiona y aún no llega a escribir?

ER: El libro que me obsesiona es el que estoy escribiendo. Y tiene que ser así, de lo contrario no existiría el entusiasmo suficiente para avanzar cada mañana. Paradójicamente, el título de esta incipiente novela (solo llevo poco más de un año, cien páginas) es el nombre del personaje de un cuento para niños que deseché hace mucho tiempo. Deseché el cuento, pero el nombre del personaje siguió en mí, y ahora es el título de la novela que escribo, y es una novela para adultos. Cuando el lector conozca el nombre (y si al conocerlo, se abstrae) comprenderá que es el perfecto nombre para un personaje infantil. Y, sin embargo, en la novela que escribo el nombre sufre de una completa transformación, es otro nombre, la misma novela lo retransforma, y eso me sorprende a mí mismo: que quien era un personaje para niños, con un nombre infantil a plenitud, termina convirtiéndose en alguien terrible, y horrible, amedrentador.[2]

TRABAJOS CITADOS

Gaviria Riaño, Juan Guillermo. Entrevista a Evelio Rosero: “Hay que desmitificar a los niños”. Notas de Juan Guillermo (blog), 14 de septiembre de 2010. Web.

Ortiz, María Paulina. “Evelio Rosero presenta La carroza de Bolívar en Hay Festival”. El Tiempo, 26 de enero de 2012. Web.

Rosero, Evelio. “Lucía o las palomas desaparecidas”. Mil bosques en una bellota. Ed. Valerie Miles. Barcelona: Duomo, 2012. 643-658. Impreso.

______. Plegaria por un papa envenenado. México, D. F.: Tusquets, 2014.

Ungar, Antonio. Entrevista: “Evelio Rosero”. Boom Magazine 110 (2010). Web.

LA OBRA COMO SENDA: ESTÉTICAS, ESPACIOS Y REPRESENTACIONES

“LA MIRADA SIN PERSPECTIVA DE LA NIEBLA”: FANTOLOGÍA Y DESAPARICIÓN EN EN EL LEJERO

Juliana Martínez

Él buscaba en la rara luz de la niebla, como si solo así pudiera encontrar la respuesta por fin, al fin el fin de su búsqueda. Los sobrecogía esa vista sin perspectiva.

Evelio Rosero

Si la luz es el elemento de la violencia, hay que batirse contra la luz con otra cierta luz para evitar la peor violencia, la del silencio y la de la noche que precede o reprime el discurso.

Jacques Derrida

En el lejero fue publicada en 2003, tras la que fue una de las décadas más violentas de Colombia. La reorganización del mercado de la droga tras la muerte de Pablo Escobar (1993), el auge de los grupos paramilitares y el despliegue del poderío y sofisticación militar de grupos guerrilleros como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) hicieron de los noticieros colombianos una macabra retahíla de masacres, secuestros, atentados terroristas, magnicidios y desapariciones forzadas[3]. Aunque En el lejero no está basada en un relato testimonial concreto, su historia aborda algunas de las situaciones más dolorosas que los colombianos experimentaron en la época: el secuestro, la desaparición y el desplazamiento forzado.

Pese a esto, la novela pasó desapercibida en el momento de su publicación, y

solo tras los muchos premios y elogios otorgados a Los ejércitos (2007), ha venido reapareciendo en el panorama literario colombiano. Esto se debe a que, como es bien sabido, En el lejero guarda una estrecha relación con Los ejércitos. Separadas por tan solo tres años, ambas novelas parten de la desaparición forzada como fenómeno histórico, y exploran la contradicción que esta entraña para la representación política, social, histórica y literaria. En los dos textos se narra la historia de un anciano que busca desesperadamente a una mujer que ha desaparecido: en En el lejero, Jeremías Andrade indaga por el paradero de su nieta, mientras que, en Los ejércitos, Ismael Pasos intenta encontrar a su esposa Otilia. El propio Rosero ha reconocido y explicado el vínculo entre las dos novelas al situarlas en una relación evolutiva en su esfuerzo por representar la violencia. En entrevista con Antonio Ungar (2010), Rosero describe En el lejero como "un sueño terrible" y manifiesta su inconformismo con lo allí logrado diciendo que, en esta novela, "la pesadilla se apoder[a] de todo". Sin embargo, en la misma entrevista, el autor señala que, irónicamente, En el lejero es quizás su novela más optimista, pues, contrario a lo que sucede en Los ejércitos, al protagonista aquí "le va bien, [ya que] al final el pueblo mismo le devuelve a su nieta".

El presente texto explora la aparente contradicción entre estrategias narrativas que construyen un mundo de pesadilla al tiempo que producen un espacio de solidaridad y agencia. La niebla, la constante oscuridad, la falta de explicaciones, el comportamiento errático e impredecible de los personajes, la fragmentación de los diálogos, la imposibilidad de navegar el espacio y la incapacidad de distinguir entre amigos y enemigos son algunos de los elementos que hacen de la lectura una experiencia desconcertante y angustiosa. Esto se debe a que En el lejero no solo cuenta la historia de quienes han desaparecido, sino que está narrada desde lo que la novelista colombiana Laura Restrepo ha llamado el "limbo donde habitan los que no están ni vivos ni muertos" (Restrepo 4). La insistencia de Jeremías y del relato mismo por encontrar a Rosaura sostiene hasta el final el dolor, desarraigo y pánico de quienes han sido obligados a vivir en dicho limbo. Más aún, el reencuentro final de Jeremías y Rosaura no cancela el trasfondo de violencia, lo cual impide que la situación social más amplia se disuelva en la satisfacción personal del protagonista.

En Espectros de Marx, Jacques Derrida habla precisamente de la importancia de reconocer y dialogar con quienes no están ni vivos ni del todo muertos, es decir, con los espectros. Para Derrida, el espectro es la irrupción de una presencia, a la vez presente y ausente, cuya (re)aparición conlleva la apertura de las

coordenadas espacio-temporales sobre las que descansan nuestras nociones de la historia, lo social e incluso el sentido mismo. Según su lectura, los espectros son aquellos que han sido invisibilizados por las narrativas dominantes y sobre los cuales pueden ejercerse múltiples formas de violencia impunemente. En consecuencia, el espectro tiene, para Derrida, “un potencial ético y político especial” (Blanco y Peeren 7, trad. mía)[4]. A través de su trabajo con el espacio y la mirada, Evelio Rosero produce una narrativa que puede ser pensada como ese regreso del espectro; un modo de narrar que asume formalmente la crisis de claridad —visual y conceptual— que un estado prolongado de violencia produce en la vida de quienes la padecen. Esto es tanto más significativo si se tiene en cuenta que, en esta trayectoria hacia lo que “tiembla y desorienta” (Derrida, Espectros 37), Jacques Derrida ve abrirse la posibilidad de una escritura más justa (en su doble connotación de exactitud y de justicia), capaz de convocar al espectro y atender su llamado.

ENTRE EL VOLCÁN Y EL ABISMO

En el lejero comienza en un extraño pueblo sin nombre al que un anciano exhausto y sin dinero ha llegado trayendo consigo "una sola pregunta que abarcaba todas las preguntas" (En el lejero 34). La historia es sencilla y devastadora: Jeremías Andrade, un ebanista de setenta años, busca a su nieta Rosaura, quien desapareció cuando tenía nueve años al ir a comprar un ramo de rosas a la tienda. Desde entonces han pasado cuatro años y Jeremías vaga de pueblo en pueblo con la esperanza de encontrarla. La novela comienza con el final de la búsqueda. El lejero es el fin, "el último sitio que [...] queda" (49). Acompañado por la foto de la niña, el viejo ebanista erra (en su doble acepción de vagar y equivocarse) persiguiendo el rumor de una visión, caminando sin descanso tras la promesa de una (re)apari- ción. Este deseo de volver a ver a Rosaura es lo que da impulso y forma al relato, pues la novela replica formalmente la desazón e incertidumbre de la búsqueda de Jeremías. Como él, el lector no tiene la sensación de estar avanzando de un punto a otro, e incluso la palabra avance resulta extraña, porque la sensación que prima en el texto es una profunda desorientación. Judith Butler ha señalado que, durante el duelo, el sujeto entra en un estado de desconocimiento y suspensión en el que los eventos, lugares y rutinas que constituían su cotidianidad se vacían de sentido (Butler 30). Ante la ausencia de Rosaura, Jeremías entra en este estado de obnubilación y fragilidad en el que se desvanecen los vínculos que lo ataban a los demás y a sí mismo. El texto traspasa al plano narrativo esta incapacidad de dar sentido al espacio y al entorno, de tal modo que confronta al lector con un mundo extraño e ininteligible donde lo único que está claro es la urgencia de la búsqueda, y la vulnerabilidad, desconcierto y tenacidad de quien insiste en llevarla a cabo hasta las últimas consecuencias.

Lo anterior hace de En el lejero una novela opaca, misteriosa y desconcertante, pues no hay una voz narrativa que introduzca la situación, los personajes ni el espacio. Aunque la mayoría de la novela está narrada en tercera persona[5], el narrador permanece circunscrito a la experiencia y los pensamientos, anhelos y angustias de Jeremías. En ningún momento se nos da una perspectiva más amplia ni se nos permite adentrarnos en las elucubraciones o emociones de ningún otro personaje. El narrador nos niega cualquier acotación que instaure una brecha entre la desorientación de Jeremías y la nuestra, entre su desasosiego

y nuestra frustración. La poca información que permite contextualizar el relato llega tarde y a cuentagotas. Por ejemplo, solo en la página 58 (de las 116 que tiene la novela) aprendemos la razón por la cual Jeremías llegó al pueblo: debemos recorrer la mitad de la novela para saber que el anciano busca a su nieta hace más de un año, que los padres de la niña fueron asesinados, que nunca más la mandará a comprar flores. Más aún, cuando la novela acaba, muchos interrogantes permanecen sin respuesta: ¿jugaban los niños con la cabeza de una anciana?, ¿por qué el pueblo está cubierto de cadáveres de ratón?, ¿por qué la dueña del hotel y los demás habitantes se muestran groseros, displicentes y hasta agresivos con Jeremías si su intención es ayudarlo?, ¿quiénes son las otras personas que están en el "guardadero"?, ¿serán liberadas?, ¿cambiará la situación del pueblo tras la caída de Bonifacio? No lo sabemos; el texto ha truncado nuestra confianza en la deducción, y sabemos que la ambigüedad, no la certeza, es lo que prima en la narración.

Esta dificultad de comprender se debe en gran parte al espacio mismo y a la falta de claridad visual que produce. El pueblo al que Jeremías llega no solo es el fin de su búsqueda, sino también del espacio, pues es una aldea que bordea la cordillera y limita "a un lado con el volcán y al otro con el abismo" (En el lejero 15). El título de la novela resalta aún más esta condición de aislamiento y liminalidad. A la pregunta de qué significa la palabra lejero, Rosero contesta que es un término que viene de la palabra lejos; lejero es, para el autor, algo que está muy lejos, un lugar que está más allá de lo conocido (Rosero, conferencia). Jeremías llega al anochecer y pronto se encuentra en un mundo oscuro, frío e inhóspito que no logra descifrar. Las características físicas del pueblo lo convierten en un espacio agresivo y fantasmal donde la ruina, la decadencia y el silencio parecen no propiciar el encuentro ni la comunicación. La aldea es descrita como una "fila de casas al filo del abismo" (En el lejero 21), un pueblo "mudo, de [...] negocios sellados, perros famélicos torciendo las esquinas, casas desteñidas, [...] cruzado por calles que subían y bajaban como cuchillas" (16-22). Los habitantes son "empañadas siluetas" (22) de rostros enrojecidos y gestos espeluznados (22) que caminan pisando "cadáveres de ratón diseminados como a propósito, secos y ennegrecidos" (14).

Además, la presencia constante de niebla, oscuridad y lluvia actúa como un velo que trunca la visión, confunde los sentidos y hace del espacio textual y físico un panorama cambiante en el cual los objetos, las casas, las calles e incluso las personas aparecen y desaparecen constante y caprichosamente: "detrás de una ventana abierta dos caras de niños aparecieron y desaparecieron, aparecieron y

desaparecieron otra vez y rieron con fuerza y desaparecieron —con todo y risa —, tragados por la niebla" (23-24). Descripciones como esta abundan en el texto[6]. La repetición constante de diferentes variantes del término aparición y el hecho de que los lectores compartan el campo visual y cognitivo con Jeremías hacen que la desaparición de Rosaura se extienda al plano textual y sea un elemento constitutivo del relato. Lo anterior tiene al menos dos consecuencias importantes. Primero, la incertidumbre de la guerra es literalizada en la novela al hacer de su lectura una experiencia desconcertante y tensa. La violencia en En el lejero no se reduce a descripciones de actos específicos, sino que es una sensación indiscutible pero ilocalizable en una amenaza concreta. La peor de todas las angustias, esa devastadora sospecha de que cuanto nos rodea puede súbitamente dejar de existir, desaparecer de un momento a otro de manera arbitraria, constituye la narración misma. Segundo, la ausencia de claridad y estabilidad visual hacen de En el lejero un texto oscuro y, en ocasiones, indescifrable. Las breves ráfagas de visibilidad que hay en el relato no producen imágenes fiables, no alcanzan para mapear el espacio ni permiten dar sentido a los sucesos. En En el lejero sabemos muy poco del contexto narrativo y casi nada de los personajes. El pueblo y sus habitantes no se prestan al escrutinio de Jeremías ni de los lectores. No conocemos el nombre ni las historias de ningún otro personaje, ignoramos los motivos de sus actos y no sabemos lo que pasará con ellos. Si Jeremías y el lector tratan de ver con claridad, la narrativa insiste en velar. Desde el inicio de la novela, la tensión entre lo visible y lo que no puede ser visto, el choque entre el deseo de ver y su imposibilidad, se apoderan de la narración. Si por una parte el relato subraya el deseo de Jeremías de ver —de volver a ver— a Rosaura, por otra señala la incapacidad del anciano —y del lector— de observar nada de manera clara: "No se veía a nadie, no se podía ver. Y sin embargo, no dejaba de indagar" (30). Esto bien podría resumir el impulso principal de la novela tanto para el protagonista como para el lector.

Más aún, la narración se sustenta en el fuerte contraste entre este deseo de ver, la imposibilidad de hacerlo y la excesiva —e indeseada— visibilidad del propio Jeremías. A lo largo del relato, el anciano es constantemente observado y esto lo desconcierta, pues se siente examinado y perseguido. De hecho, todo el primer capítulo está organizado alrededor de esta insistencia de la mirada sobre Jeremías y del profundo desasosiego y confusión resultantes. El anciano está siempre rodeado por miradas que lo vigilan y examinan incesantemente sin que él sepa de dónde provienen ni por qué lo observan. La novela comienza con la dueña del hotel guiando a Jeremías al cuarto que le corresponde en la lúgubre pensión, y ella, en lugar de retirarse cuando el huésped comienza a instalarse, se

queda allí observándolo. A partir de entonces, la mirada se multiplica. En la novela hay ojos por todas partes. Miradas ambiguas, veladas, incesantes. A lo largo del relato, Jeremías se siente vigilado y acechado. Tanto es así que Jeremías percibe esta observación como explícitamente colectiva, como la mirada del pueblo mismo. El pueblo adquiere la forma del monstruo hecho de ojos de Chesterton; se transforma en una entidad al tiempo plural y única que observa sin tregua y que, a través de su mirar, afecta al personaje, lo influye, dirige y domina sin la necesidad del contacto:

Iba al convento, y, detrás suyo, iba el pueblo.

Por lo menos eso sentía él, que el pueblo entero iba detrás.

Se volvió a mirar la marejada de rostros. El frío de los rostros lo cercó, lo paralizó [...].

Pensó que era como si lo empujaran, sin empujarlo, como a un becerro, pensó, al

matadero. (En el lejero 67-69)

El desconcierto causado por la tensión entre el exceso de visibilidad y la negación del reconocimiento se intensifica ante la imposibilidad de ver con nitidez producida por la novela. Desde las primeras páginas, En el lejero despoja al protagonista y a los lectores de la noción de control. Observado desde todas partes, Jeremías no consigue ver casi nada, o mejor, debe aprender lo que ver (la) “nada” significa. Así, la narrativa invierte la dirección de la mirada y hace de quien no puede ver y es observado el protagonista del relato. Con esto, la sensación de desconcierto y confusión que caracteriza la experiencia de la violencia para el personaje principal es extendida al plano de la lectura. Esta sensación se agudiza con la llegada de Jeremías al guardadero.

El guardadero aparece en la narración en el contexto específico de la pregunta por Rosaura. Jeremías hace circular una foto de su nieta entre los habitantes del pueblo para ver si alguien reconoce a la niña y le puede dar información sobre su paradero; es entonces cuando el pueblo lo dirige al guardadero. Desde su enunciación, este se presenta como un lugar misterioso y temible donde las

personas desaparecen. De ahí su nombre, pues se trata de un espacio que "guarda" y oculta. Situado en el interior del convento, al final del patio principal, el guardadero es "una sala sin fin" (En el lejero 77) que alberga un mundo de pesadilla y espanto(s): el guardadero es la enorme y pútrida morada de seres encadenados a escuetas camas metálicas en espera de un rescate que compre su liberación. De este modo, el secuestro, una constante en la realidad colombiana de los últimos treinta años, irrumpe en la novela. Según un informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, 39 058 personas fueron secuestradas entre 1970 y 2010 en el país, la mayoría de ellas entre 1995 y 2003. De 1998 a 2002, la época de la escritura de la novela, el número de secuestros alcanzó su punto más alto al superar los tres mil secuestros anuales, es decir, más de ocho al día. El guardadero es el espacio en el que esta realidad se vuelve a la vez más concreta e intangible. Por una parte, se dan detalles del comercio de lo humano con una escalofriante practicidad; la dueña del hotel, por ejemplo, explica su funcionamiento:

por cada uno de esos acostados se pide una plata. Si nadie paga, allí seguirán [...]. Y si pagan rápido se cobra el doble a ver qué pasa. A veces traen el doble, a veces no. Y si traen el doble muy rápido se pide el triple, es simple sentido común. (94)

Por otra parte, cuando Jeremías entra al guardadero, la tendencia narrativa hacia la oscuridad, la confusión y el desdibujamiento se exacerba. Esto se debe a que el guardadero es el lugar en el que habitan quienes han desaparecido; es la morada del espectro.

Como ya se mencionó, para Jacques Derrida, los espectros son quienes "no están presentes ni presentemente vivos" (Espectros 12), es decir, aquellos que han sido excluidos de las coordenadas espacio-temporales que ordenan y regulan nuestro devenir histórico, social y político (96-97). En consecuencia, existe una estrecha relación entre espectros y violencia. Sobre los espectros pueden ejercerse múltiples y reiteradas formas de violencia de manera impune, pues su existencia, al estar más allá de las narrativas oficiales, no está protegida (explícitamente o en la práctica) por la ley (12). Los espectros son "víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas,

racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo" (13). En consecuencia, la reaparición del espectro es, para Derrida, un llamado a la justicia (13-14). Blanco y Peeren (7) ven en este potencial ético y político el principal aporte de la articulación derridiana de lo espectral. No obstante, la actualización de dicho potencial no es fácil. La reaparición del espectro aterra porque diluye las fronteras que organizan nuestro pensamiento: su cuerpo es "sensible insensible" (Derrida, Espectros 170), su aparición interrumpe y suspende la temporalidad (21) y su presencia está circundada por la ausencia: el espectro aparece y desaparece frecuente y sorpresivamente.

Aunque todas estas características del espectro derridiano son parte constitutiva de la novela, la espectralización de los cuerpos y el espacio —físico y narrativo — se radicalizan en el guardadero. Al ingresar, Jeremías intenta ubicarse y reconocer a Rosaura a través de la visión. No obstante, esta estrategia lo desorienta y aterra aún más:

Sus ojos lograron distinguir el frágil fulgor de los candelabros extraviándose en el vacío. A su escasa luz discernió la sala sin fin, una suerte de galpón descomunal [...]. Descubrió que el recinto estaba como sembrado de camas [...] en donde se entreveían recostados, acostados, derrotados, cuerpos que gemían y se retorcían. (En el lejero 77-78)

Esta situación se vuelve aún más abrumadora porque la presencia de Jeremías desencadena una "tormenta de gemidos", una "bulla de incendio", "un vértigo de gritos circulares" (79). Los gritos ininteligibles de los encadenados desconciertan a Jeremías y al lector, y el pavor que causan amenaza con imposibilitar la empatía. Desde el momento mismo en que cruza el umbral del guardadero, Jeremías es agobiado por una multitud de cuerpos espectrales. Sin embargo, pese al terror que producen, su carácter humano es incontestable. A pesar de que no es posible otorgarles un nombre, una edad, un pueblo, estas presencias "sensibles insensibles" resisten el silencio y la desaparición que intenta imponerse sobre ellas. Lo que prima en este espacio es la urgencia del reclamo de los encadenados, la necesidad de ser escuchados y de no seguir "guardándolos", relegándolos al más allá físico y simbólico de la nación colombiana, a un

“lejero” donde nadie llega a buscarlos. Los lamentos de quienes son retenidos en el guardadero no pueden ser ignorados por Jeremías ni por el lector. Su espantoso e hiperbólico gemir rompe el silencio que la desaparición forzada desea imponer, y pone en primerísimo plano su dolor y desesperación. La presencia de Jeremías da aliento a cientos de voces que hasta entonces no tenían quién las escuchara. La “barahúnda de gritos” (79), “el insufrible tumulto de llamados” (80), son las voces de los miles de secuestrados y desaparecidos del conflicto interno colombiano. En el lejero se niega a silenciar su clamor y resalta la tenacidad y valentía requeridas para que esta escucha pueda tener lugar. Al insistir en la búsqueda de Rosaura y llevarnos hasta la morada del espectro, En el lejero resalta que, pese a no estar allí, o quizás precisamente debido a esto, la “tremenda y concreta irrealidad [de] la realidad” (90) de quienes han desaparecido violentamente debe ser reconocida y atendida.

Más aún, la novela señala que esta búsqueda no es una empresa individual ni unidireccional. Para encontrar a su nieta, Jeremías debe ser reconocido y guiado por los demás, y debe reconocerse a sí mismo en el dolor de los otros. En su angustioso deambular por el guardadero, Jeremías observa con horror “los cuerpos recostados, los ojos absortos, idos, los rostros arrugados de hombres y mujeres envejecidos a la fuerza, todas las manos unidas a cadenas que se enlazaban” (90). Y si en un principio el anciano intenta distanciarse de estos seres, marcar la diferencia entre ellos y él, pronto esto se hace imposible. La confusión visual y auditiva hace que las distinciones se desdibujen, y Jeremías reconoce su propio rostro en el gesto doliente de los demás: “percibía que lo miraban a él, y que podían ser otros rostros, distintos al suyo, o —tarde o temprano— él mismo mirándose a él” (97). Jeremías se reconoce en el padecimiento de los otros y sabe que esta tremenda realidad es también la suya. Además, la ausencia de claridad hace que el anciano tenga que confiar en quienes lo rodean, así estos lo espanten. Aunque los gritos producen terror y —como se mencionó— en muchas ocasiones surgen voces misteriosas entre la niebla que parecen burlarse o amenazar a Jeremías, finalmente estas voces son también las que le indican dónde guarecerse, le dicen dónde buscar a Rosaura, lo llevan hasta el guardadero y lo guían hasta el otro lado del abismo para que pueda reencontrarse con la niña.

Jeremías no puede mapear ni navegar el espacio por sí solo. Las voces de los habitantes del pueblo, a la vez amenazantes y solidarias, son las que lo ayudan a recorrer esa geografía espectral en la que “no alumbra un resto del amanecer” (96). Así, la aseveración de la dueña: “yo se lo advertí perfectamente, le dije: ‘va

a ver, va a ver" (61), puede ser pensada como una clave de lectura si se tiene en cuenta la paradoja que su contexto de enunciación conlleva: en el instante mismo en el que la mujer le asegura a Jeremías que va a ver, ella desaparece sumiéndolo en la oscuridad. Tal es la mirada que solicita En el lejero. Ver es un constante contrapunteo entre lo que se presenta ante nuestros ojos, lo que ha desaparecido y lo que está a punto de desaparecer. Para ver, y entender, es preciso atender a aquello que no puede verse —ya o aún—, pero que no por ello pierde su condición de ser; aprender a ver, no a pesar de la niebla, sino justamente a través de "esa vista sin perspectiva" (73). Ser capaces de buscar "en la rara luz de la niebla" (73).

“NIEBLA EN LUGAR DE TIERRA”: LA “VISTA SIN PERSPECTIVA” DE LOS ESPACIOS LISOS

Como se mencionó, gran parte de la inestabilidad experimentada por los lectores de En el lejero es producida por la manera en que el espacio es construido en la novela. La narración abunda en obstáculos visuales que impiden la orientación espacio-temporal. No es posible saber a ciencia cierta cuánto tiempo transcurre desde la llegada de Jeremías al pueblo hasta el momento en el que encuentra a Rosaura, ni qué distancia separa el hotel del guardadero. Esto se debe en gran parte a la presencia de la niebla. La niebla confunde el tiempo: “la niebla se reduplicó. Le pareció que anochecería en plena madrugada” (En el lejero 29), y desestabiliza el espacio. Tanto es así que en este pueblo es literalmente imposible tener los pies sobre la tierra. Jeremías pisa “niebla en lugar de tierra. Niebla y ratones [...], cadáveres de ratón [...] aquí y allá, contra un horizonte como de plástico” (14). La parte más material y terrena de la geografía, aquella que debería permitir algún tipo de asentamiento (conceptual y físico), se desvanece bajo nuestros pies y ni siquiera nos deja en el aire. Nos suspende entre niebla y cadáveres. El sustrato que debería garantizar la solidez del espacio impide la movilización de cualquier noción de estabilidad y, en consecuencia, trunca la posibilidad de una cartografía fiable.

Confrontados con este espacio, tanto Jeremías como el lector deben abandonar la retícula cartográfica como paradigma de interpretación y control del espacio. En Mil mesetas, Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen dos tipos de espacios distintos en constante tensión: los espacios lisos y los espacios estriados. El espacio estriado prioriza el régimen escópico, es decir, la visión perspectivista sobre la cual se predica el mapeo y dominio de la tierra: “El espacio estriado [...] se define por las exigencias de una visión alejada: constancia de la orientación, invariancia de la distancia por intercambio de referencias de inercia, conexión por inmersión en un medioambiente, constitución de una perspectiva central” (Deleuze y Guattari 500-501). Una de las funciones principales del Estado es estriar el espacio sobre el cual gobierna (390). Para la nación resulta fundamental la constitución de un territorio parcelable, medible, con límites y usos definidos; un espacio que pueda ser percibido con claridad (en mapas, fotografías aéreas, etcétera), donde se puedan establecer puntos de referencia —geográficos e históricos— duraderos y que permanezca estable a lo largo de su

devenir[7].

Las superficies lisas, por el contrario, "no responden a la condición visual de poder ser observadas desde un punto del espacio exterior a ellas" (371). Los espacios lisos integran a quien los recorre sin permitir una visión distanciada. Jeremías, inmerso en la niebla del pueblo, no tiene una visión privilegiada del espacio —físico y simbólico— que habita. La ubicuidad de la niebla confunde las direcciones: el suelo está hecho del mismo material que el cielo[8], y el espacio se achata porque la niebla impide la profundidad de campo. Jeremías (y el lector) solo puede ver desde esa inmersión en la cual el espacio no puede ser pensado en los términos visuales del espacio estriado, sino en los del espacio liso:

Allí donde la visión es próxima, el espacio no es visual, o más bien, el propio ojo tiene una función háptica y no óptica: ninguna línea separa la tierra y el cielo, que son de la misma sustancia; no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro; no existe ninguna distancia intermediaria, o toda distancia es intermediaria [...] en una inversión de las leyes de gravedad en la que la falta de dirección, la negación del volumen, devienen fuerzas constructivas. (Deleuze y Guattari 501)

En los espacios lisos no es posible establecer fronteras ni puntos de referencia estables, pues "el espacio liso, háptico y de visión próxima tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino" (500). Contrario a los espacios estriados —donde la trayectoria se encuentra subordinada a puntos (uno se mueve siempre desde un punto hacia otro)—, en los espacios lisos los puntos están subordinados a una trayectoria errática, hecha solo por los pasos del caminante (376).

Los espacios estriados son un elemento clave de las ideologías que insisten en la presencia, la visibilidad y las fronteras, es decir, lo que Jacques Derrida llama la "ontopología": "una axiomática que vincula indisociablemente el valor ontológico del ser-presente (on) a su situación, a la determinación estable y presentable de una localidad (el topos del territorio, del suelo, de la ciudad, del cuerpo en general)" (Espectros 96), algo que Derrida ejemplifica así: "todo

arraigamiento nacional, por ejemplo, arraiga en primer lugar en la memoria o en la angustia de una población desplazada —o desplazable—" (97). En contraposición, los espacios lisos podrían asociarse con la noción de la "fantología". Para Jacques Derrida, la fantología se contrapone a la ontopología en cuanto es una "interpretación performativa, es decir, una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta" (64). Esto es posible porque la fantología, en vez de esforzarse por demarcar, fijar y controlar, "trabaja" desde la figura del acecho, es decir, desde el potencial productivo de la desestabilización del statu quo. Derrida explica: "Asediar no quiere decir estar presente, y es preciso introducir el asedio en la construcción misma de un concepto. De todo concepto, empezando por los conceptos de ser y de tiempo. Eso es lo que, aquí, llamaríamos una fantología" (Espectros 180).

Esto es lo que sucede en En el lejero. La novela construye espacios lisos, indóciles a la mirada y la voluntad de quien anhela recorrerlos; espacios que, de principio a fin, resisten los esfuerzos de estriación de Jeremías y el lector. La fantología derridiana nos permite pensar esta dinámica visual y del espacio como algo más que una instancia de hermetismo literario, o un movimiento hacia la desposesión y la invisibilidad. La espectralización llevada a cabo en En el lejero le permite a Rosero asumir formalmente la aporía que la desaparición de personas le plantea a nuestros sistemas sociales, políticos y artísticos, y explorar sus posibilidades estéticas y éticas.

No por esto se debe asumir que los espacios lisos tienen siempre o solo consecuencias positivas. Deleuze y Guattari nos advierten sobre el peligro de una nueva idealización:

Evidentemente, los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso. (506)

También Rosero nos previene. El texto pone de relieve este peligro al exacerbar dicha condición de indistinción e inestabilidad en el lugar más siniestro de la novela: el perdedero. Al atravesar el guardadero se llega al perdedero, y tanto la

narración como el protagonista llegan al título del relato, que es también el final del relato y del espacio: “al fin el fin de su búsqueda” (En el lejero 73). El lejero o perdedero está geográficamente en el límite, es el umbral del vacío, la “caída del cielo y la tierra juntos, en espirales de niebla” (97). El lejero es también el límite de los cuerpos, el lugar en el que desaparecen los desaparecidos:

Lo asfixiaba la incertidumbre cuando pudo voltear la cara, ahora buscando el cielo: solo encontró montañas de cuerpos encadenados: era como si un cielo de sangre los aplastara a todos. Sacudió la cabeza: ¿soñaba? Había acabado de soñar, pero las camas en lontananza y la multitud de cuerpos congelados renovaron una más tremenda y concreta irrealidad, la realidad misma. (89-90)

Si se tiene en cuenta el año de publicación de la novela (2003) y el hecho de que Rosero la inscribe explícitamente dentro de su proceso de acercamiento a la violenta realidad colombiana de los últimos años, se puede pensar que el lejero es, además de un espacio ficcional de desaparición, un espacio simbólico que da cuenta de los muchos cuerpos desvanecidos en el espacio también simbólico de la nación colombiana durante su historia reciente. La crisis de inteligibilidad que el lejero implica en el espacio intradiegético de la novela y la espectralización de la realidad que esto conlleva —la “irrealidad de la realidad”— se extienden no solo a la totalidad del espacio textual, sino también a Colombia: la historia reciente del país como una larga errancia en busca de seres idos, y su territorio como un abismo voraz donde los cuerpos se esfuman. El abismo desvanece los cuerpos, los “guarda” y los “pierde”, impidiendo que su ausencia sea reconocida como tal en el discurso nacional y la memoria oficial. El lejero es el lugar en el que la desaparición aspira a consolidarse. Sin embargo, la novela trunca dicha aspiración; configura un espacio fantasmático donde la desaparición, la omisión y el silencio constituyen el texto mismo y, por consiguiente, no pueden pasar desapercibidos. Más aún, la novela resignifica el abismo y encuentra en su confrontación la posibilidad del reencuentro.

Al llegar al perdedero, Jeremías se asoma, lo confronta y —a diferencia de las monjas y el albino— no es devorado por él (En el lejero 99). El poder confrontar lo desconocido es un motivo iterativo en la obra de Rosero. Para el autor, mirar el abismo cara a cara no presupone perderse en él; atreverse a mirar al abismo

consiste en esforzarse por hacer visible aquello donde se supone que no es posible ver o no hay nada que ver, escuchar allí donde se nos ha dicho que no hay nada que oír. Esto es lo que hace Jeremías. Pese a la incertidumbre que esto produce, el anciano afronta el asedio espectral y, a través de la niebla, logra reconocer, ver y escuchar a su nieta. Así, pese a que en una lectura poco atenta de la novela la espectralidad podría percibirse como negativa, desde esta fantasmagoría surgen también la solidaridad, el reencuentro y la demanda por la justicia de los que aún aguardan en el perdedero.

Jeremías está marcado por la desposesión del errante y, en consecuencia, debe confiar en los otros para encontrar a su nieta. En un comienzo, esto parece inútil y peligroso. El pueblo se presenta ensimismado y hostil, y la búsqueda, condenada al fracaso. Sin embargo, la fotografía de Rosaura hace que, de modo inesperado y ambiguo, la solidaridad y la esperanza hagan su aparición en el relato. Cuando, a punto ya de rendirse, Jeremías le muestra la foto al carretero, la probabilidad de la reaparición de la niña puede entreverse por primera vez. A partir de este momento, aquellos que hasta entonces parecían agresivos, o en el mejor de los casos indiferentes, se dirigen por primera vez hacia él con la intención de ayudarlo:

La niebla regresó a envolverlos, desde el volcán; cayó sobre las cabezas en raudos jirones turbios, sábanas despedazadas. Ya el instante de sol había desaparecido. Pero al menos algunas manos se extendieron a él. Igual que manchas lentísimas, indiferentes, las manos recibían la foto, la devolvían; los rostros de él y su nieta iban y venían como un barco encima de manos; distinguía a lo lejos la mancha de la paloma en una esquina de la foto, alumbrando a pesar de la niebla. Ningún semblante, sin embargo, avisó una luz. Solo se asomaban. Las manos iban hasta él, se retiraban, volvían, siempre la foto entre dedos distintos, dedos robustos, o rosados, a veces como los dedos de un cadáver, sin carne, temblorosos, sus yemas blancas como sumergidas en agua durante siglos lo tocaban, los rostros lo atendían. Los mismos que antes ni siquiera saludaban [...].

—Búsquela — le dijeron.

¿Quién le devolvió la foto?

Y otra vez el silencio y la niebla lo separaron de todos.

—Búsquela en el perdedero — le dijo por fin una voz, desde el otro lado de la niebla. (En el lejero 66)

Este pasaje evidencia, no obstante, que la sensación de desconcierto no amaina a pesar de la posibilidad del reencuentro. Jeremías no reconoce los gestos del carretero ni el asedio de los cuerpos fantasmagóricos de los habitantes como signos tradicionales de ayuda. Rosero no propone la posibilidad del reencuentro en contraposición con el ambiente espectral del texto; la esperanza ni siquiera lo cambia o aligera. La posibilidad de reencontrar a Rosaura surge como todo lo demás en la novela: de modo ambiguo y enigmático. A medida que la novela avanza, tanto Jeremías como el lector empiezan a comprender que el acecho del pueblo no está desprovisto de benevolencia. Más aún, la ayuda a Jeremías implica una subversión, una rebelión contra la ley que rige al pueblo. El albino —que en un principio parece solidario: le da fuego a Jeremías, le habla, le ofrece un trago de aguardiente— poco a poco se revela como una figura autoritaria de opresión. El albino es quien está a cargo del guardadero y sus dinámicas siniestras, y la llegada de Jeremías es lo que cataliza el levantamiento del pueblo en su contra:

—Busco a mi nieta.

—Eso ya lo sabemos —repuso el albino. Y sonrió—: Yo le pregunto quién lo trajo al lejero.

—Todos.

—¿Todos?

Los ojos del albino lo acorralaban. El silencio pareció intimarlos, hasta la confidencia.

—De pregunta en pregunta vine hasta aquí.

—¿Cierto? —le salió al paso el albino—. Como de salto en salto.

—Mostré la foto. Alguien me dijo que era posible que la encontrara.

—¿Alguien?

—Alguien. (103-104)

El pueblo que parece acechar a Jeremías es también el pueblo que, de manera colectiva, contraviene el mandato del albino y ayuda al anciano. Los habitantes del pueblo lo guían hasta el guardadero, le indican cómo cruzar el lejero, liberan a Rosaura sin rescate alguno e incluso salvan su vida dejando que Bonifacio, el albino, caiga al abismo. Esto no significa que en la novela haya “bandos” ni que la figura del albino sea la del “villano” que se contrapone a los demás personajes como víctimas inocentes y oprimidas. La ambigüedad e imposibilidad de establecer fronteras claras se mantiene hasta el final de la novela, aun en los momentos de mayor solidaridad. En la última escena, el carretero salva a Jeremías dos veces. Primero, al evitar que un hombre le dispare y, después, al llevarlo a tierra y dejar que al albino lo devore el abismo. Sin embargo, incluso en ese momento impera el tono ambiguo y equívoco —entre amenazante, indiferente, solidario y violento— que permea el resto del texto. Tampoco hay lugar para la alegría o el alivio, pues la narración no concluye con el abrazo feliz del reencuentro, sino con la fascinación y el vértigo del abismo. El texto cierra con un gesto de apertura. Pese a que Rosaura ha sido liberada y Jeremías está a salvo, en el último momento la novela se enfoca en el abismo y el silencio. En vez de abrazar a su nieta, Jeremías gira su rostro y le da la cara al acantilado:

[...] quería abrazarse a su nieta. Quería huir. Pero volteó a mirar para abajo, al filo de la nariz. Allí seguía el hombre que dijo que en este pueblo se llamaba Bonifacio. Tenía los ojos cerrados. Se derrumbó al abismo, sin una palabra. (116)

En este pasaje hay un marcado contraste entre el deseo y la acción. Jeremías desea el bienestar personal, la calidez del reencuentro o la seguridad de la fuga, pero su mirada continúa fija en el abismo como espacio de desaparición y silenciamiento. En Spectral Evidence: The Photography of Trauma, Ulrich Baer

analiza varias fotografías que, si bien respetan las convenciones de la paisajística tradicional, desubican al espectador al negarle los referentes, lo que impide reconocer un lugar específico, asociarlo con un evento histórico traumático (en este caso, los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial) y posicionarse de una forma cómoda ante él. Para esto, Baer elige imágenes que muestran lugares que evocan la memoria de lo atroz sin plegarse a los códigos comúnmente asociados a ella: no aparecen placas, construcciones, zapatos, cadáveres, hornos, chimeneas ni trenes. No hay nada explícito, y sin embargo el horror se encuentra presente: un camino sin transitar, árboles cubiertos por la niebla, charcos de una llovizna reciente y un pie de foto, Auschwitz. Baer argumenta que estas imágenes ponen al espectador en una posición incómoda, pues requieren su mirada pero se niegan a guiarla hacia algo reconocible dentro de la gramática de la violencia. Las fotografías elegidas generan un sentido de exclusión que alude a la dificultad de representar y observar, de situarse en un espacio de reconstrucción de la memoria de quienes fueron conducidos a una desaparición sin cuerpo, sin restos, sin epitafio, sin duelo; una desaparición que se pensó a sí misma sin huella, total.

Aunque el caso colombiano no tiene ni la magnitud ni el impacto simbólico de la Shoah, el problema de la representación de los lugares donde ha ocurrido lo impensable es palpable en la obra de Rosero. De un modo similar a las fotografías elegidas por Baer, el pueblo anónimo al que llega Jeremías —y que constituye la totalidad del espacio narrativo— es un espacio que, así como exige nuestra mirada, al mismo tiempo frustra la ilusión de acceso, inteligibilidad y control:

[...] se nos permite entrar en un lugar que no se acomodará plenamente a nuestra visión de él. La ilusión del espacio [...] no engendra [...] un sentido del lugar; somos llevados a un sitio que, al fin de cuentas, nos excluye. (Baer 65-66, trad. mía)[9]

Esto es lo que Baer llama “la poética de la ausencia”, es decir, prácticas estéticas que se esfuerzan por mostrar “una presencia desaparecida originada en una crisis histórica cuya magnitud no fue suficientemente reconocida en su momento” (126, trad. mía)[10]. La manifestación más radical de esta “presencia ausente” es,

para Baer, el abismo, no entendido en el sentido literal, sino como un espacio que al tiempo que solicita la mirada, la extravía. El abismo representa, para Baer, la atracción de lo insondable e irrecuperable, específicamente relacionado con la memoria de eventos violentos, y significa también la ausencia de justificaciones historicistas o de cualquier otra índole. Sus fotografías no ofrecen explicaciones; convocan la ausencia como estrategia para resaltar el resultado a la vez más palpable e intangible de la violencia: la destrucción de cuerpos, de historias, de cualquier racionalización que valga.

Esto no quiere decir que la violencia no pueda ni deba ser contextualizada. Lo que implica es que dicha contextualización, si bien es siempre necesaria para no caer en un "esperanto espectral" (Blanco y Peeren 92) donde todas las ausencias y violencias se vuelven equiparables, es parte del trabajo ético que la obra misma produce, parte de la exigencia de responsabilidad y justicia que se nos pide como lectores o espectadores. Como dice Baer, su trabajo "no explica el abismo, porque eso no es lo que uno hace con un abismo, sino [...] que nos pone en relación con él" (67, trad. mía). El abismo es una imagen del acecho, y su fuerza reside en la capacidad de ciertas imágenes o trabajos artísticos de perturbar al observador con la memoria de un evento a la vez atroz e irrecuperable. De manera similar, el trabajo que Evelio Rosero hace con el espacio y la mirada en En el lejero nos pone en relación con el abismo, confrontándonos con "un vacío insondable que no se puede disipar. [Por medio del texto] nos enfrentamos a espacios designados para destruir todo recuerdo de quienes fueron conducidos allí" (75, trad. mía)[11].

Lo anterior impide que la novela se cierre poniendo punto final a la búsqueda personal de Jeremías. La preponderancia final de la caída impide que la sensación de firmeza, estabilidad y seguridad propias de la "tierra firme", de lo estriado, se instauren en la novela. En el lejero no nos permite "reterritorializar" el espacio físico ni textual, al contrario, nos deja suspendidos en el espacio liso del precipicio. En el lejero crea una topografía espectral que señala que "nada — ni el conocimiento, la empatía, la conmemoración, la indignación, la rabia, el luto o la vergüenza— puede llenar estos espacios silenciosos" (Baer 80, trad. mía). Esto no significa que dichos espacios estén vacíos. Si algo se enfatiza en la narrativa de Rosero es que el silencio y la invisibilidad no son sinónimos de inexistencia. Jeremías ha visto a su nieta, sabe que lo espera, siente la proximidad de su abrazo. Pero no por eso le da la espalda al abismo con su río poblado de encadenados. La novela se niega a la clausura, a dejar atrás su historia de desapariciones y búsquedas.

Nos deja de frente ante la inmensa herida abierta del abismo; este nos interpela y demanda que veamos y escuchemos los silenciamientos y desapariciones que lo constituyen y habitan.

A despecho de las declaraciones iniciales de Rosero, En el lejero es más que un “sueño terrible” donde “la pesadilla se apodera de todo”. Rosaura es liberada y está allí, cerca, esperando a su abuelo. Sin embargo, Rosero no mitiga la violencia para sus lectores. En la novela se resalta la importancia de insistir en dicha búsqueda y preservar su memoria. Parte de esto incluye no hacer de la violencia que ocasionó la pérdida un producto fácilmente digerible, ni movilizar narrativas en las que un reencuentro personal deje de lado los muchos reencuentros que no pudieron consumarse. Esa es la paradoja de En el lejero: pese a tener un “final feliz”, la novela no nos permite sentirnos bien. El reencuentro de Rosaura y Jeremías no apacigua el desconcierto que sentimos como lectores; el espectro continúa asediándonos.

Hasta el final, En el lejero insiste en las descolocaciones que la violencia produce al mostrar que la sensación de pérdida, temor e inestabilidad no se agotan en un relato individual. En consecuencia, la ausencia de una trayectoria clara para personajes y lectores es una de las estrategias literarias más productivas de la novela. “La trayectoria de una precipitación hacia la cual tiembla, vibra, se orienta y se desorienta a la vez” (Derrida, Espectros 37), que el trabajo literario de En el lejero propone, le permite a Rosero explorar la crisis de la representación (política, conceptual, estética) producida por la violencia: En el lejero se escribe de y desde lo que no se ve, lo que no se sabe, lo que no se aclara, lo que no se posee (lo desposeído), lo desaparecido. La dificultad de ver, íntimamente relacionada con la de comprender, vulnera nuestro privilegio como lectores al despojarnos de las prerrogativas que consideramos propias de dicha posición. Más aún, en En el lejero no es posible equiparar lo no presente con lo inexistente, con lo cual se resiste a la violencia —física, lingüística y epistemológica— que reiteradamente despoja de valor —y del ser— a una parte considerable de la población.

Esto no significa que lo que la fantología derridiana —ni la novela de Rosero— propone es un ejercicio nihilista o una “fantasmagorización general” (Derrida, Espectros 182); de lo que se trata es de apelar a la fuerza disruptiva del espectro como metáfora conceptual[12] capaz de hacernos repensar las categorías sobre las cuales se funda la violencia que se está representando. De ahí proviene el potencial ético del espectro. Como afirma Derrida, la fantología es

[...] una deconstrucción de los límites críticos, de los límites tranquilizadores que garantizan el ejercicio necesario y legítimo del cuestionamiento crítico, [pues] [...] desde el momento en que los límites de la fantasmagorización ya no se pueden controlar ni fijar por medio de la simple oposición de la presencia y de la ausencia, de la efectividad y de la no-efectividad, de lo sensible y de lo suprasensible, otro enfoque de las diferencias ha de estructurar ("conceptual" y "realmente") el campo de ese modo nuevamente abierto. Lejos de borrar las diferencias y las determinaciones analíticas, esa otra lógica reclama otros conceptos. Se puede esperar de ella una inscripción más fina y más rigurosa. (Espectros 182)

En este sentido, Evelio Rosero es un exorcista, alguien que lidia con espectros, que sabe conjurarlos. Solo que, a diferencia de sus homólogos católicos, aquí se trata de "exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia" (195). El trabajo del espacio y de la mirada en la novela hace de En el lejero un cuerpo literario poseído, un medio —un médium— a través del cual es posible escuchar al espectro y responder a sus demandas. A través de esta vista sin perspectiva, de estas topografías espectrales, Rosero nos confronta con la profunda desestabilización que la violencia produce y resalta la importancia de reconocer y representar los silenciamientos y desapariciones que la sostienen. A través de esta "impura historia impura de fantasmas" (196), Rosero logra dar cuenta de una realidad poblada de desapariciones, apariciones y reapariciones; logra contarlas y hacerlas contar.

TRABAJOS CITADOS

Baer, Ulrich. Spectral Evidence: The Photography of Trauma. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. Impreso.

Blanco, María del Pilar y Esther Peeren, eds. The Spectralities Reader, Ghosts

and Haunting in Contemporary Cultural Theory. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013. Impreso.

Butler, Judith. Precarious Life, the Power of Mourning and Violence. Nueva York: Verso, 2006. Impreso.

Centro Nacional de Memoria Histórica. Una verdad secuestrada. Cuarenta años de estadísticas de secuestro. 1970-2010. Bogotá: Departamento de Prosperidad Social, Unión Europea, Cifras & Conceptos, 2013. Web. 17 de enero de 2014.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.

Valencia: Pre-Textos, 1994. Impreso.

Derrida, Jacques. Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.

______. La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.

Restrepo, Laura. La multitud errante. Bogotá: Seix Barral, 2001.

Rosero Diago, Evelio José. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

______. En el lejero. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003. Impreso.

______. Conferencia. Universidad de Berkeley, California, 21 a 24 de febrero de 2012.

Ungar, Antonio. Entrevista: “Evelio Rosero”. Boom Magazine 110 (2010). Web.

8 de febrero de 2014.

RAZÓN, SUBLIMIDAD, DESPOSESIÓN: EL GÓTICO DE EVELIO ROSERO EN LOS ALMUERZOS

Julio Quintero

Conocido en los círculos literarios colombianos desde 1984, para el final de la primera década del siglo XXI, el nombre de Evelio Rosero (Bogotá, 1958) había rebasado las fronteras de su país a manos de una editorial con un capital de consagración tan reconocido como New Directions. El interés que su obra genera es comprensible, pues Rosero experimenta con un universo que lo afilia al vanguardismo de autores de la talla de Felisberto Hernández o Alejandra Pizarnik, mientras mantiene relativa cercanía con la narrativa histórica popularizada por Eduardo Caballero o Fernando Cruz Kronfly. Asombro y sorpresa son los efectos que produce en el lector una revisión panorámica de los elementos más llamativos de sus novelas, en especial las publicadas entre 1996 y 2007, pues estos títulos parecen resucitar todas las cosas medievales en un medio geográfico, literario, social e histórico en el cual resultan extraños.

En Muertes de fiesta (1996), la protagonista permanece apresada en una habitación de una inmensa casona en cuyos pasillos se acumulan santos de yeso y en cuya azotea, a la manera de un barco procedente de los confines del imperio, se acumulan ataúdes. En Plutón (2000), una mujer y sus acompañantes arriban a un castillo medieval y luego son apresados por un señor torpe e inseguro en un pasadizo subterráneo. En Los almuerzos (2001), asociaciones de creyentes, al igual que sacerdotes y altares, conviven con bailes de aquelarre, apariciones casi fantasmales y envenenamientos. Incapaces de acción efectiva, los finales de estas obras describen a sus héroes aislados tan solo por una puerta que no son capaces de abrir o confundidos por el rumbo que deben tomar ante una fortuna recién recibida. Los héroes se paralizan debido al terror que les causa el saber que pueden volverse otros y se confunden con los villanos en series de dobles.

Uno de los rasgos que con más intensidad fulgura dentro de la narrativa de Rosero es su perseverante experimentación con argumentos y recursos

popularizados en el gótico anglosajón. En las novelas de Rosero destacan elementos individuales del gótico, así como el control que el autor ejerce implícitamente sobre su aparición y organización como género[13].

En este ensayo, en primer lugar, ofreceré una definición del gótico que facilite el análisis de los elementos que se encuentran en las obras de Rosero mencionadas, en particular en Los almuerzos. En segundo lugar, referiré algunos de los aportes y (re)invenciones (apelando a la etimología latina de la palabra inventar como invenire, es decir, como encuentro) que Rosero ha efectuado respecto de los rasgos característicos de este género, incluyendo casos específicos en Hispanoamérica. En tercer lugar, situaré la aparición del gótico en su obra en el marco de la dinámica histórica colombiana de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, para demostrar que el desplazamiento interno posterior a 1985 en el campo colombiano —causado por la coerción de grupos violentos que imponen su ley desconociendo incluso títulos legales de propiedad— está en directa relación con el resurgimiento del gótico en la obra de Rosero. La incapacidad del Estado colombiano de garantizar los derechos a la libertad y propiedad, aunada a un nuevo éxodo del campo a la ciudad, se convierte en aliciente para el replanteamiento de las nociones de historia, identidad, familia, nación y legalidad e ilegalidad de las relaciones de poder, tanto a nivel social y racial como de género. La novelística de Rosero reacciona en particular ante la situación de la mujer en este nuevo estado de cosas, pero en lugar de apelar a la apodicticidad de la explicación racional o la denuncia, recurre a la imagen sublime y terrible.

ANVERSO Y ENVÉS

Resumir con amplitud las características del gótico es una tarea que rebasa los límites de este ensayo. Sin embargo, pueden ofrecerse varios elementos de modo sucinto en función de la novelística de Rosero, de los cuales se extraiga al mismo tiempo una definición a partir del gótico mismo que sirva de eje al análisis que se llevará a cabo. En primer lugar, el gótico opone el sentimiento, en particular su versión pavorosa, a la excesiva racionalización que caracterizó la ilustración[14].

Parte de su estrategia consiste en diluir las fronteras de lo ilícito para representarlo como factible y en ocasiones deseable (Brinks 13). En segundo lugar, el gótico resucita elementos medievales en un momento histórico en el cual no debían originar interés alguno (véanse Negroni 19-23, y Amícola 84-85). En tercer lugar, el gótico, en especial su segunda ola, pone al descubierto las grietas de dos obsesiones modernas: el control y la observación, en particular en forma de violencia hacia la mujer[15]. Explora, por consiguiente, la imposibilidad de la unidad familiar, al mismo tiempo que pone en entredicho la racionalidad del sujeto masculino, pues tanto el héroe como el antihéroe aparecen como seres vacilantes y obtusos (Day 18).

En el caso de España, debido a la tozuda censura de los reinados de Carlos VI y Fernando VII, el gótico se materializó mediante traducciones, si bien existieron excepciones (véanse Ferreras 17-92 y 243-258, y López 24-39)[16]. En Hispanoamérica, el gótico fue renovado por autores como Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, y ecos suyos se escuchan con claridad en la narrativa de Carlos Fuentes. Sin embargo, ha sido también objeto de numerosas confusiones, y en casos desdeñado por su artificialidad y origen foráneo (véanse Amícola 146 y ss., y Negroni 221-230)[17].

A finales del siglo XVIII, Matthew Lewis, en The Monk, ofreció una síntesis de la crisis de la razón al exponer el riesgo que las pasiones representaban en la advertencia a Antonia sobre la excesiva pero aparente bondad y corrección moral del monje Ambrosio: “Por bueno y amable que parezca, / ¡Las obras buenas ocultan a menudo / Corazones repletos de lujuria y orgullo!” (43)[18]. Por

otra parte, desde que Locke anunciara que la propiedad del hombre residía en su propia persona, la masculinidad se leyó a su vez como el acto de poseerse a sí mismo (Brinks 15; Esposito 67). El gótico desconfía de la equivalencia entre masculinidad, racionalidad y autocontrol. En la obra de Lewis, Matilda le augura a Ambrosio: “tus pasiones predominarán sobre tu razón” (63)[19] para prevenirlo sobre los crímenes que cometerá en la persecución de su deseo irracional de poseer a Antonia.

Una definición más elaborada sobre los riesgos que lo sublime encarna frente a la razón se encuentra en Charles Maturin y su Melmoth the Wanderer (1820). En la novela, un monje, Alonso Mondada, describe la apariencia noble y bondadosa de sus compañeros de convento, en contraste con la vigilancia de la cual se sentía víctima. También enumera las pasiones que asaltaban a sus camaradas, entre las que anota la mezquindad, la curiosidad y la envidia. Estas pasiones contradecían el dominio de toda concupiscencia, rasgo definitorio de la empresa monacal. Los compañeros asumían “un aire de tranquilidad” que ocultaba las intrigas, la mediocridad, los conflictos de poder y la avidez por encontrar objetos de diversión que les permitieran escapar de una inevitable apatía. Mientras recuerda sus años en el monasterio al que había sido condenado por voluntad de sus padres, quienes buscaban que la sucesión cayera sobre su hermano, Monçada define la oposición entre pasión y razón usando un tapiz como símbolo:

todo eso convierte la vida monástica en el envés del tapiz, donde no vemos más que toscos hilos y torpes siluetas, sin la vivez de los colores, la riqueza del tejido o el esplendor del bordado que confieren a la superficie exterior una calidad tan rica y deslumbrante; todo esto se ocultaba cuidadosamente. (Maturin 62)[20]

A partir de esta cita, el gótico se puede interpretar como la oposición pero también la simultaneidad entre un plano fino y delicado, y otro más crudo y burdo. Son dos historias contradictorias que se superponen para terminar conviviendo al final de la narración (Folsom 28, 35). En relación con la forma particular en que Rosero reinventa el gótico, esta definición es útil porque encuadra su narrativa en dos momentos. En primera instancia, Rosero describe el brillo y esplendor de una realidad en principio estática, que no se opone a ser subsumida por el narrador. Pero a medida que el narrador describe ese mundo

feliz y armonioso, y se dispone a resolver las expectativas que había trazado al inicio, se interpone su versión contraria, el reverso del tapiz y los trazos humanos más burdos, que, en última instancia, truncan el lado más bello y demuestran que la realidad se resiste a ser dominada y por tanto narrada. Entre ambas facetas media la aparición de signos atmosféricos y temporales codificados por el gótico —la noche, la niebla o la tormenta— en espacios encapsulados semióticamente por el género, como, por ejemplo, la casona, la iglesia, la habitación-prisión, el subterráneo y el castillo.

Aunque esta dinámica de reemplazo y sustitución de las expectativas genéricas entre la racionalidad y lo sublime es central en Muertes de fiesta, Plutón y Los ejércitos[21], su implementación más clara se presenta en Los almuerzos. La estancia donde suceden los hechos resalta por su atemporalidad al ser descrita más como un convento medieval que como una iglesia moderna en un barrio de clase trabajadora en la Bogotá de finales del siglo XX. Jardines, puertas de roble, pasillos estrechos, fuentes, escaleras de piedra cubiertas de enredaderas, capillas, oratorios, naves, confesionarios y grandes salones componen el recinto (Los almuerzos 26-27). Tancredo, el acólito, es objeto de la principal amenaza que se cierne sobre el héroe gótico, esto es, la pérdida de su identidad. Su joroba y fuerza bruta contrastan con su humildad, tanto en su personalidad como en su origen. Encargado de oficiar y servir los almuerzos de Piedad que la parroquia ofrece a prostitutas, obreras, niños pobres y ancianos, tiene miedo de su deseo de herir a aquellos que su institución busca ayudar, especialmente su deseo de abusar de la secretaria de la parroquia. Esto sitúa las relaciones entre hombres y mujeres en coordenadas góticas: posesión por medio del engaño, la fuerza o el encantamiento (como en el caso de Ambrosio y Antonia en The Monk). El narrador cuenta que Tancredo

se imaginó estrellando aquella mesa contra el techo; pateando las sillas de los dos representantes de la iglesia; volcando a sus ocupantes [...]; yéndose en pos de Sabina: levantando su falda plomiza de beata, desgarrando la aparente pureza de su blusa cerrada hasta el cuello. (Los almuerzos 22)

Tancredo lee con afición Las confesiones, referencia que parece situar la narración en un horizonte racional a través de la inclusión de la obra de San

Agustín como una mise en abyme. Así, al menos en apariencia y por las primeras 41 páginas, la narración promete materializar la lucha y el vencimiento de las tentaciones de Tancredo, hasta ese momento caracterizado como el personaje principal. Esto, a su vez, es confirmado por el extremo orden de la narración y las obsesiones racionales de sus personajes. Las conversaciones entre el párroco, el sacristán y el acólito están ordenadas al estilo de un diálogo socrático en el que alternan Almida (el párroco) y Tancredo. Ante la ansiedad, Almida aconseja control racional: “Resígnate, Tancredo” (15). El narrador introduce un plazo temporal que puede servir de límite a la evolución de la narración por medio de una prolepsis: el lunes que se aproxima, tanto el sacristán como Tancredo se encargarán de los almuerzos de la parroquia, lo que pondrá fin a su angustia de ser otro. “Para el sacristán aquello significaba el inicio de una semana distinta: acaso ya sentía el lunes, ese lunes, su lunes: irradiando de expectativa salió detrás de Almida” (35).

El comienzo de Los almuerzos, así como el de Muertes de fiesta, describe un mundo ordenado debido a la separación y distinción de géneros y clases por medio de la observación y el control. El comienzo de Los almuerzos retrata una parroquia cuyo proyecto consiste en servir a los más pobres, a pesar de que los hombres dirijan y discutan en el cuarto superior mientras las mujeres sirven en el piso inferior o atienden impávidas los deseos de los hombres. Un sistema que, en apariencia, funciona a causa de la debilidad y sumisión de la mujer: “temblando de frío en mitad de la puerta se limpia las manos en el delantal y suspira con fuerza” (17). De una de las cocineras, a las que el narrador llama las Lilias, dice que “es solícita hasta el paroxismo; sus ojos brillan como de espanto” (18). De modo similar se describe a Sabina Cruz, la secretaria: “al fondo del gabinete, agazapada ante el escritorio negro, golpeando discretamente la máquina de escribir” (20-21); además tiene “una cara pecosa, inmutable; ningún gesto, ninguna emoción la vivificaba” (28).

El medio y la casualidad, sin embargo, se interponen en esta descripción de un mundo ordenado, tanto en el plano de los personajes como en el del narrador y el autor implícito, quienes hasta el momento han urdido el hilo de los acontecimientos por medio de la más necesaria y clara evolución temporal. Almida, emblema de la heroicidad caritativa, necesita asegurar los fondos que permitan que la parroquia continúe con sus obras de beneficencia, y por ello debe ausentarse:

Esta es mi casa [...]. Hago el bien como puedo; doy mis fuerzas a Dios, toda la vida la he puesto a Su Servicio. [...] No podemos permitirnos perder los auxilios de don Justiniano. Le han llenado la cabeza de mentiras. Todo lo que él nos da se los damos a los pobres. Nuestro corazón es la caridad. (Los almuerzos 46)

Ante su partida, un nuevo sacerdote debe ser llamado para presidir la misa de la tarde. Los colegas de Almida se disculpan y la casualidad permite que en el último momento aparezca un oficiante desconocido. Y con él, la atmósfera presagia un cambio, una intromisión violenta de otra realidad y de otro modo de narrar la realidad. "Eran las seis de la tarde y crecía la oscuridad" (26), dice el narrador. Cuando Matamoros, el sacerdote de reemplazo, llega y Almida se retira, "[y]a la noche se había apoderado por completo del jardín" (41). Almida asegura que "[e]sto se despejará" (41), cuando sucede exactamente lo contrario. Una nueva historia sobrescribirá los códigos de la primera y más apolínea forma de narrar destruyendo las primeras expectativas (aunque ciertamente las resolverá, si bien de forma oblicua e incompleta) y detallando el revés del tapiz en el cual destacan trazos torpes e hilos burdos que ensombrecen los finos acabados del anverso.

INVERSIÓN

Al menos tres historias conviven en Los almuerzos hasta el mutis de Almida y el arribo de Matamoros, cada una de ellas con expectativas independientes. Por un lado, Tancredo y su deseo de solidificar una identidad que cree perder, debido a las aterradoras pasiones que lo embargan en su trabajo con los almuerzos de Piedad y en su relación con Sabina, quien es, a su vez, introducida como su amante. Situada en un nivel superior, a esta historia se une una nueva cuyo asunto central es la entrevista de Almida con don Justiniano. Esta segunda historia supone el convencimiento del lector en torno a la bondad de la empresa de la parroquia. El autor implícito confía en que, para este punto, el lector ha sido persuadido de la justicia y caridad de Almida, y que se ha creado, por tanto, un suspenso en torno a la consecución de los fondos. Sin embargo, la llegada de Matamoros revela la existencia de otras expectativas hasta el momento ocultas que pasan a ocupar un rol preponderante dentro de la novela.

La tercera historia es la muerte del organista de la parroquia, que había dejado un vacío que las cocineras y las mujeres de la asociación cívica querían llenar, pero que a Almida le tenía sin cuidado. “Eso al padre le daba igual; no así a Sabina, a las tres Lilias y al jorobado, que extrañaban la música, el cántico, la felpuda voz de bajo de Don Lucio, los coros de monjas que en Semana Santa se incendiaban” (Los almuerzos 42). Las misas cantadas de Matamoros colman los deseos de las cocineras y truncan también las dos primeras historias. Como es común en las obras de Rosero, la inversión de lo racional a lo sublime es mediada por la ubicación de la mujer en el centro del universo narrativo. Pero para comprender esto es necesario, primero, asistir al resquebrajamiento de los personajes masculinos, en particular del antihéroe y las dos versiones del héroe.

Por lo general, en el gótico temprano, el señor del castillo ocupaba el lugar del antihéroe[22]. En Los almuerzos, la figura de Almida, dueño de “su casa”, se resquebraja luego de la llegada de Matamoros para ocupar esta función, y su verdadero rostro se revela a través de una representación asimilable a la del señor medieval. Ante la posibilidad de la pérdida de los fondos, Almida cesa de parecer un hombre justo y caritativo para surgir como un individuo indiferente, impaciente y corrupto. Ante las continuas excusas, pierde los estribos en el teléfono con uno de sus colegas y llega incluso a amenazarlo. Su partida junto

con el sacristán es descrita como la fuga de un par de delincuentes: “parecían fugarse, las cabezas dobladas en el nicho protector de los paraguas, los cuerpos engabardinados y oscuros huyendo al destino indescifrable” (51). Sabina, ahijada del sacristán, se queja de las condiciones ínfimas de su crianza y de que su padrino “se aprovechó de ella cuando era niña, no una sino cien veces” (106) —un elemento que se repite en el encierro y la sedación de Alegría Abril, en Muertes de fiesta—. Almida, por su parte, es acusado de abusar de “las muchachas obreras de los almuerzos de Piedad” (106, 126-127).

Pero las acusaciones más relevantes ante la intransigente voluntad de Almida llegan por parte de las tres cocineras, que pasan a ocupar el rol de víctimas. Ellas reconocen el hecho de que Almida les hubiera permitido encontrar un refugio que las salvara de la violencia en que se había enfrascado su pueblo, pero sus agradecimientos están matizados por la duda: “y por eso Dios bendiga al Padre Almida, aunque...” (80). Confiesan que los almuerzos caritativos no consumen ni siquiera una ínfima parte de lo donado por don Justiniano, lo que sugiere, sumado al dinero en efectivo guardado en cajas escondidas, la existencia de negocios turbios entre él y Almida (105). “Para nadie era un secreto que las sobras de cada comida se destinaban a los almuerzos de Piedad, incluso las sobras que desdeñaban los gatos de la parroquia, los seis gatos gordos y satisfechos, apáticos” (39). Ante Matamoros, las Lilias confiesan: “Cocinamos únicamente, padre, y esperamos el sueño de los justos [...]. Pero no se imagina lo cansadas que estamos de esto” (81). Frente a él también exponen las marcas del trabajo diario en sus cuerpos: cicatrices en sus piernas, manos y brazos, fruto de cortadas, accidentes y quemaduras.

Si fueran solamente los almuerzos de quienes viven en la parroquia, pues vaya y venga.

Pero los de Piedad son una tortura para nosotras. Ninguna piedad, padre [...], no hay

un día, un domingo señalado por Dios, no hay una sola mañana de descanso. (81)

Afirman finalmente: “toda la vida sirviendo sin otro horizonte que toda la vida

sirviendo" (112). Tancredo, como representación del héroe, está atado por sus propias deficiencias, hasta el punto de que es incapaz de actuar. Cuando las Lilias acuden a él para que interceda por ellas ante Almida, Tancredo prefiere ignorarlas (83-84). El fin de la obra lo describe contemplando el nuevo orden de las cosas tal y como ha sido planeado por ellas, sin ninguna intervención de su parte. Nunca cuestiona las extrañas libertades de Matamoros. Y si bien siente rencor ante Sabina cuando ella revela el rostro escondido de Almida, en ningún momento lo defiende y solo sale en su busca cuando es demasiado tarde, cuando las Lilias lo han envenenado.

Su relación con Sabina es otro punto de inversión y recreación, esta vez del gótico como tal. En The Castle of Otranto, la prometida, ante la muerte del heredero, se convierte en objeto de deseo del señor del castillo, quien busca él mismo seducirla para perpetuar su apellido. Ante la persecución, Isabella se refugia en el altar de un convento vecino: "Aunque conocía la brutalidad de Manfred, sabía que él no se atrevería a profanar un lugar sacro" (Walpole 30)[23]. En Los almuerzos se revela muy temprano que la relación es iniciada, mantenida y, de cierta forma, obligada por Sabina. "Yo no le estoy rogando que me visite, yo se lo exijo", le recuerda ella a Tancredo (36). Rosero resignifica el altar convirtiéndolo no en un elemento que disuade el deseo masculino, como en The Castle, sino en un espacio que obliga al hombre a ceder y obedecer al deseo femenino. Desnuda en el altar, Sabina amenaza a Tancredo con no abandonar el lugar y revelar su nombre si Almida y el sacristán regresan y la encuentran allí: "no voy a irme nunca si no vienes aquí por mí a las horas que sean" (78).

Aunque al comienzo Tancredo resiste la amenaza de Sabina, al final cede. La ficcionalización de la pareja Sabina-Tancredo se convierte en una confirmación del estado de incapacidad del héroe. Cerca del altar en el que Sabina decide esconderse está colgado un "lienzo enorme que representaba a Adán y Eva huyendo del paraíso" (75). Cuando las Lilias los sorprenden a ambos durmiendo debajo del altar a la salida del sol, confirman la alegoría al comentar que se trata de "Adán y Eva redivivos" (125). La relación romántica entre ambos se propone como una narrativa más por desarrollarse, pero incluso cuando Sabina invita a Tancredo a huir con el dinero de Almida, él no se decide a seguirla. Como proyección de un nuevo comienzo simbolizado por la expulsión del jardín, la vacilación del héroe condena a la pareja a permanecer dentro de los límites del mundo inicial, lo que cancela la idea de amor romántico y su posible evolución a unión familiar.

Matamoros puede ser considerado como otra versión del héroe por cuanto su llegada promueve la inversión de poderes dentro de la estructura de la parroquia y revela el verdadero rostro de Almida. Su descripción exterior se contrapone a la figura de este último en un típico juego de dobles. Descrito como un sacerdote relajado y alcohólico, se dice de él lo siguiente:

De una edad indefinible [...], resultaba de verdad un raro pájaro en la parroquia, gris y desplumado, venido de Dios sabe qué cielos. Vestía de paño oscuro y en lugar de alzacuellos usaba un suéter gris, de cuello de tortuga; su chaqueta parecía prestada, le quedaba grande. (Los almuerzos 52)

Almida, al contrario, funge como héroe caritativo que controla hasta los detalles más nimios del funcionamiento de la parroquia: "pletórico, exhalando fuerza y salud por todos los poros, a sus sesenta años —que parecían cincuenta— encabezaba la mesa y la conversación" (20).

El sermón de Matamoros implica un mensaje universal de reconciliación, "una plegaria al amor de los hombres, sin razas ni credos" (60); pero, en la mayoría de las acciones, las Lilias o Tancredo deben trastear el cuerpo ebrio de Matamoros de un cuarto a otro. Como héroe escucha las quejas de las Lilias y, de hecho, se dice que es el único que las entiende: "El padre terminó de entender quiénes eran ellas, y sonrió más" (63). Tancredo también le confiesa sus temores más recónditos, pero los consejos de Matamoros resultan inaplicables. "Bebamos [...], Dios nos ha dado esa alegría" (107). Ante la culpabilidad de Almida, lo exonera, quizá desconfiando de la versión de las mujeres o protegiendo a quien es uno de sus colegas: "No reneguemos. Almida y Machado son íntegros, hasta que solo Dios demuestre lo contrario" (108). Al saber que Sabina está desnuda en el altar esperando a Tancredo, parte hacia ella con una copa de vino. Sabina luego se quejará de que Matamoros se propasó con ella (124). El final de la novela es más contradictorio aún. Luego de perder el conocimiento después de una nueva ingesta de licor, Matamoros es cargado por las Lilias a una habitación para que repose. "Y las vieron llevarse a Matamoros, ¿lo cargaban de nuevo?, no lo distinguían, oculto en la mitad de las viejas, de sus brazos abiertos y sus chales que parecían como alas" (136). ¿Está ebrio Matamoros o a punto de morir?

SUBLIMIDAD

Una vez la atmósfera gótica se apodera de la narración, las Lilias, que en un principio parecían frágiles y sumisas, pasan a ocupar los escaños superiores de la pirámide de poder. Si se busca en Rosero una recreación del mundo gótico y un nuevo aporte a este, la inversión de la agencia de sus personajes en términos de género ocupa una posición privilegiada —Macaria en Muertes de fiesta es otro ejemplo—. La sublimidad de la representación femenina sirve como recurso simbólico para señalar un nuevo estatus y preeminencia. Las Lilias, cuyas identidades se desdibujan y se superponen, se describen a menudo como “bultos partidos” cuyos rostros “amarillos, ajados y peludos [...] esplendían como asomados a lo maravilloso” (Los almuerzos 62). Sus efigies recrean los lugares comunes del fantasma, la bruja o la vampiresa, como en el citado final, cuando el narrador describe “sus chales viejos como alas” (136). Ante la luna aparecen como criaturas de ultratumba que regresan a la vida: “Se detuvo de pronto, iluminada por la luna, se detuvo de perfil, huesuda, los canos cabellos cayendo por su cara, los ojos grandes descubriéndolo a él [Tancredo]” (114). Sus rostros son premonición de lo abyecto: “La cara amarilla daba frío, espantaba” (115).

El aquelarre o el baile a la luz de la luna, símbolo usado por Rosero en Muertes de fiesta para representar la singular configuración del poder simbólico de la mujer, es empleado también en Los almuerzos. El lugar común que sirve para canalizar la representación de las Lilias bien podría ser la bruja[24], aunque la efigie de la curandera no les es del todo extraña, en especial porque subraya su distinción racial como mujeres indígenas (véase Ceballos 88 y ss.). En la cocina —que no aparece solo como una prisión, sino también como una suerte de laboratorio en el cual preparan manjares exquisitos al igual que cocciones que producen la muerte— y a la luz de tizones y cirios improvisados, las Lilias inician un baile que tiene todas las características de una congregación de iniciadas: “impulsadas por un vals columpiante que ahora Matamoros susurraba, las Lilias adoradoras deambulaban por la cocina en silenciosa danza, sumidas en un vértigo de espíritus, sostenidas en el aire como debajo de una cascada, los ojos entrecerrados, los brazos elevados” (Los almuerzos 101). De hecho, el vehículo que utilizan para asesinar a Almida es precisamente el veneno que mezclan en una “agüita de yerbabuena” (118), lo que pone en evidencia su conocimiento de plantas, otro rasgo característico de la bruja o la curandera.

Sin embargo, la sublimidad y abyección, contrastadas con el fondo gótico, se redimensionan en Los almuerzos. Elemento común en otras de sus novelas, ciertamente la aparición de las Lilias confunde y pone en crisis la racionalidad del hombre; un típico proceder gótico que deshace también la masculinidad (véase Brinks 47). Durante la danza de las Lilias, Tancredo no reconoce a ciencia cierta el paso del tiempo o de las conversaciones que cree haber llevado con Matamoros: "sin que supiera cómo, Tancredo reanudó la conversación, como si hubiese sostenido con el padre aquella conversación que no existió, ¿o sí existió?" (Los almuerzos 101). Aunque su presencia produce estos efectos, su campaña por traer un nuevo sacerdote que cante y las libere de los almuerzos de Piedad es del todo planeada y racional. Por ello, la representación de las Lilias como brujas o apariciones va más allá de una mera objetivación paródica en un otro incapaz de razón[25]. En la cocina, ante los manjares que ofrecerán a Matamoros, el narrador pone en evidencia la coherencia del plan que tienen frente a sí: "Como estrategas dirimiendo una batalla ante los mapas desplegados, así las tres Lilias explicaron los platos, sus dulzuras y amarguras, sus benevolencias y sorpresas" (90). Tancredo y Sabina reconocen más de una vez que "Las Lilias lo saben todo [...]. Nos han descubierto, quién sabe desde hace cuánto" (67).

Al siguiente día, Tancredo comprueba si Almida en realidad duerme, como lo aseguran las Lilias. Lo que encuentra lo aterroriza: "Un vómito verde manchaba la almohada de plumas" (134). La referencia a un reconocido texto del gótico hispanoamericano, "El almohadón de plumas" (1907) de Horacio Quiroga, propone una nueva lectura de la agencia femenina en relación con el gótico. Esta vez no se trata de la extraña enfermedad o el animal monstruoso que, oculto en uno de los referentes más domésticos, se ensaña con la esposa fiel para robarle su sangre y su vitalidad. La "muchacha rubia, de rostro angelical y de carácter tímido", cuya vida es convertida en un "largo escalofrío" (Quiroga 111) debido a la presencia reservada y callada de su esposo, hecho que sugiere la existencia de un argumento subsumible en binomios de carácter gótico, queda fuera de cualquier insinuación en Rosero. En Los almuerzos se retrata a un grupo de mujeres que actúa en beneficio propio y emprende la labor de encontrar una nueva sucesión —la más gótica de las tareas—. La almohada de plumas pasa de ser un signo de la contingencia o el despotismo oculto para convertirse en un trofeo a la racionalidad y la independencia de un grupo de mujeres situadas en la base de la pirámide jerárquica de la parroquia.

Las Lilias, al igual que Macaria en Muertes de fiesta, mantienen puntos de

contacto con la Condesa Báthory de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, tanto Macaria como las Lilias difieren de la condesa, descrita como mujer blanca y de noble cuna, cuyos rasgos pueden percibirse en otras obras como Isabel de Carmen Boullosa (Hernández). En el caso de las Lilias no se busca la repetición que extrae placer estético en el vestido blanco de la doncella que se tiñe de rojo. Lo estético cede su lugar a la consumación de una idea elemental de justicia. Mientras en La condesa de Pizarnik las sirvientas "traen" (10) y obedecen los deseos de la dama, en Los almuerzos son las sirvientas quienes ejercen violencia por voluntad propia. Pizarnik relata que las servidoras de la Báthory parecían "dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona" (68). Las Lilias (y con ellas Macaria en Muertes de fiesta), representadas de forma similar por Rosero, no son condenadas por el narrador, quien las retrata en una mañana de sosiego al final de la obra. El narrador de La condesa en cambio sí condena a Báthory y solo salva la repetición y obsesión estética de su ritual (76). La autoridad de personajes directamente semejantes a Báthory, como Clemencia en Muertes de fiesta o "la feísima" en Pintón, se desmorona una vez el anverso cede su preeminencia al revés del mundo narrado.

El final de Los almuerzos confirma que las expectativas de las Lilias eran las únicas que en realidad importaban dentro del universo simbólico de la obra. Bajo un sol nuevo, las Lilias celebran una mañana en la que no tienen que servir:

En el jardín, sentadas al borde de la fuente, pecosas de la sombra de los sauces, en el cielo sin nubes y en reposo del viernes, ese viernes, primer viernes de su vida sin cocinar, sumidas en el ensueño plácido de las once de la mañana, las Lilias oían cantar un bolero a Matamoros. (Los almuerzos 131)

DESPOSESIÓN

En una confesión privada con Matamoros, Tancredo revela un sueño que proyecta las dinámicas de poder en un telón de naturaleza gótica:

> [...] había soñado, padre, que tenía una esclava india, atada como un animal de una cadena, y la llevaba de paseo por un prado de sol, el sol, el olor del sol, toda la más horrible concupiscencia, padre, se cernía alrededor de nuestras cabezas [...], ella extendía en la hierba su fatiga, la acomodaba como una sábana, la ofrecía como un descanso, y, con la misma cadena con que yo la conducía me atraía hacia ella, como si yo fuese el animal y no ella, y abría sus piernas y todo su infierno me abrazaba, padre. (101-102)

El fragmento resalta la peculiar relación entre géneros que se repite una y otra vez en la obra, y que solo es contradicha por el vínculo afectivo entre Sabina y Tancredo, por cuanto es ella quien lo busca y requiere. El hecho de sujetar por medio de una cadena es aplicable también a la relación entre Almida y las obreras, entre el sacristán y Sabina, y entre Almida y las Lilias, salvando las referencias sexuales. A esta escena le sigue una invitación por parte de Matamoros al descanso, a lo que Tancredo confiesa: "Aquí nadie puede descansar [...]: Nos reventamos. 'Si le digo la verdad', pensó velozmente, 'aquí todos queremos matar al padre Almida y a su sacristán'" (103). La vecindad temporal entre las dos escenas tal vez revela que el miedo de Tancredo es convertirse en un nuevo Almida que repita las dinámicas de poder que él reconoce injustas, pero que no es capaz de subsanar al negarse a servir de vínculo entre las Lilias y Almida.

De la cita llama también la atención la distinción racial de la mujer ("una esclava india"). No es gratuito que Tancredo las reconozca como tales y que las Lilias definan su plan de venganza en términos similares. En un esquema de repetición, su visión elemental de justicia se materializa en forma de venganza contra el señor que hala la cadena: "A Tancredo le parecieron desconocidas. Otras

mujeres: tres demenciales ancianas de hace quinientos años, vivas pero reconstruidas en despojos, telarañas; muertas hablantes” (111, énfasis mío). En la noche de aquelarre en la cual se embriagan, las Lilias también asesinan los seis gatos que las atormentaban, incluyendo al gato Almida —“Que más nos perjudica” (93)—, lo que duplica al amo en un sustituto simbólico y añade un elemento más que las emparenta con el imaginario de la bruja, incluso en el contexto de La condesa (Pizarnik 56). Cuando Tancredo las sorprende, responden: “Se nos salió el indio, ya ve, y que Dios nos perdone por este ajusticiamiento” (Los almuerzos 112, énfasis mío).

Las Lilias definen su plan mediante un reajuste de las definiciones de lo lícito y lo ilícito en términos de “lo indio” que sale, es decir, que resurge, regresa y se repite. Cuando Matamoros les pregunta si son hermanas, las Lilias responden:

Paisanas, padre. Éramos comadres [...]. A nuestros maridos los mataron el mismo día en el pueblo, y no se supo quiénes los mataron. Los unos decían que los otros, y los otros que los unos. Pero mataron a todos los hombres, al fin. Y eran muchos. Quedamos solamente las mujeres, porque a los niños también se los llevaron. (79-80)

La historia que las Lilias narran, similar a lo que después Rosero desarrolla en Los ejércitos, confirma su distinción racial y su procedencia de un mundo situado más allá de una nación imaginada como blanca —o mestiza, lo que no es más que una llamada al blanqueamiento—, por cuanto son nativas de Ricaurte, un pequeño pueblo situado en el extremo sur de Colombia en el departamento de Nariño, fundado apenas en 1880 y con un rico y extenso pasado indígena. Así, se trata de mujeres campesinas, definidas racialmente como más indígenas que blancas, viudas de la violencia de mitad de siglo, quienes al encontrar a Almida por casualidad lo siguieron a la capital en calidad de empleadas domésticas para terminar en una situación de semiesclavitud sin el amparo de las provisiones de la ley.

Rosero sitúa la historia de las Lilias en el horizonte metafísico de la repetición (Deleuze 272-273). La violencia del amo hacia la esclava india se repite en forma embriagada o como simulacro en la violencia partidista de mitad de siglo,

que deja a la mujer a merced de una nueva dinámica de esclavitud en el trabajo doméstico no remunerado sin "una sola mañana de descanso", como las Lilias señalan. Esa violencia se repite, a su vez, en el conflicto de desplazamiento que le es contemporáneo a Rosero, causado por grupos armados en su deseo de poseer tierra, tal y como es descrito de forma fragmentada y puntual en Pintón[26] o Los ejércitos. No se trata en este caso de la repetición por falta o defecto, es decir, por el hecho de que la idea que sintetiza las relaciones entre esclava india y amo haya sido olvidada o porque el conflicto se subsume en una lógica en la cual el amo sustituye una versión del padre. Como lo define Deleuze: "Siempre es el exceso de la Idea el que constituye la positividad superior que detiene al concepto, o invierte las exigencias de la representación" (425). La diversidad y al mismo tiempo invisibilidad racial de la mujer campesina, así como la inmunidad por la que es abocada a la semiesclavitud en la edad contemporánea, junto con la violencia que se ejerce sobre ella, confunden y por tanto vuelcan los requerimientos de la representación inicial, lo cual posibilita el planteamiento de dos tipos de repeticiones de una misma y antigua lógica de servidumbre. Por ello, las Lilias aparecen como "muertas hablantes" perecidas hace "quinientos años".

La repetición de Rosero está basada en el carácter inmune de la mujer desplazada. El exilio forzado en Colombia, que se recrudeció desde 1985 y para finales del siglo XX se encontraba en su pico más alto, puso en jaque la soberanía estatal, definida por Esposito como la capacidad de garantizar la libertad y la propiedad de sus ciudadanos (50). El imperio de grupos armados violentos en pugna por la tierra ha revelado la existencia de un grupo poblacional ubicado mayoritariamente en el campo y abocado a un destierro involuntario a la ciudad. En su introducción a Un país, Rojas señala que, para 1999, "siete de cada diez" familias con vínculos rurales habían sido obligadas "a abandonar la tierra y la producción agropecuaria para hacinarse en zonas marginales urbanas".

Por causa del desplazamiento, en primer lugar, como lo anota Rojas, estos ciudadanos no pueden ejercer su libertad individual de residir en un lugar que ellos han elegido. En segundo lugar, sus títulos de propiedad no son válidos del mismo modo en que sí lo son para otros miembros de la comunidad. La tierra, en el caso de los minifundios, era el único patrimonio familiar, pero ante la presión de grupos armados, para inicios del siglo XXI el 72 % de los ciudadanos desplazados manifestaba haberla abandonado. El 13 % fue capaz de vender su terreno, lo que implica que solo una mínima parte de esta población pudo hacer

uso de sus derechos de propiedad. Los efectos en la estructura familiar son evidentes. El número de familias viviendo en un solo cuarto alquilado se quintuplicó, mientras que la invasión se triplicó (Rojas, introducción). Como lo ejemplifican las Lilias en Los almuerzos, la mujer, que antes se dedicaba a las labores del hogar y a buscar formas extra de sostenimiento, debe salir también al mercado laboral o a la informalidad, en muchas ocasiones convertidas en viudas:

Las mujeres rurales, que antes se dedicaban al hogar dentro de la economía campesina, ahora, muchas de ellas viudas y al frente de la familia, salen en la mitad de los casos a incorporarse en la economía informal, de lo cual da cuenta el incremento en empleo doméstico. (Rojas, cap. 3)

Los almuerzos parroquiales destinados a mitigar las necesidades de las prostitutas en Los almuerzos ilustran también otra forma de vinculación laboral de las recién llegadas.

Dadas las condiciones políticas que empujan a estos ciudadanos a emigrar a la ciudad, así como la ausencia de acción efectiva para garantizar sus derechos a la libertad y la propiedad, y las consiguientes relaciones de poder establecidas por fuera de la ley que repiten esquemas de servidumbre basados en diferencias raciales, sociales y de género, es natural que todo esto se sintetice por medio de una reinvención gótica. Como género, el gótico ya lleva grabadas las huellas de dinámicas similares que le dieron origen. En su nueva situación de desarraigo, es factible que la familia se perpetúe como una institución disfuncional y generadora de violencia, lo que a su vez abona el terreno para narrativas que negocian los vínculos entre soberanía nacional y unidad familiar. Sin una investigación real en torno a los verdaderos perpetradores de la violencia y sin mecanismos claros de protección, Rosero apuesta por el reacondicionamiento del gótico como un escenario ya usado para reflejar una atrofia social, en el cual la identidad es relativa, los desajustes raciales son aún visibles y un feliz pero aparente proyecto de hermandad oculta un lado más burdo, tenebroso y cruel: la replicación de estructuras de esclavitud.

CONCLUSIONES

El gótico de Rosero funciona en dos momentos gracias a un control estricto sobre las expectativas que provocan las narraciones en sus obras. En una primera instancia, el autor revela el anverso del tapiz; el lado prístino y ordenado detalla un universo organizado, tanto en la historia como en su mecanismo narrativo. El autor tiene fe en que la realidad se muestra tal y como es, y el narrador organiza la información creando expectativas y proponiendo prolepsis de la forma más tradicional. El autor, el narrador, los personajes y los lectores comparten una misma visión de la historia. Pero un argumento sublime penetra en la narración y desacomoda las categorías racionales iniciales que le servían de base. Historias situadas en los bordes, en apariencia sin importancia, penetran y rivalizan la posición absoluta de las expectativas, revelando con ello un lado burdo, cruel y violento en el cual la idea compartida de realidad es inestable y problemática.

La presencia del señor medieval, ampliada también para abarcar a la mujer-señora, y las relaciones de género, centrales en el gótico, son replanteadas en la obra de Rosero. Por medio de una inversión en la jerarquía de poder, la mujer, en especial aquella en la que se repiten dinámicas de esclava y amo, pasa a convertirse en el centro de la experiencia narrativa. La presencia de la dama en peligro permanece constante, pero mientras en el anverso se presenta siguiendo parámetros genéricos, en el revés surge como la figura que en realidad sabe y posee el control, tanto de sí misma como de los demás personajes.

El gótico de Rosero es un puente entre los siglos XX y XXI, así como el gótico anglosajón lo fue también entre los siglos XVIII y XIX. ¿Qué eventos justifican su aparición? Ambos responden a características precisas en la forma de asentamiento de la modernidad. Mientras el gótico anglosajón se revela ante la preponderancia de la razón para exhibir los escondrijos más recónditos del sentimiento horroroso, Rosero exhibe el sentimiento horroroso ante la crisis de las más básicas categorías modernas que sostienen la idea de Estado soberano en Colombia, en particular como garante de la libertad y la propiedad. Como es típico del género y normal en la narrativa de Rosero, las acusaciones directas a figuras o partidos políticos, la dramatización de razones históricas o sociales o las prédicas y denuncias se exponen de forma mínima.

En la obra de Rosero, la historia de desarraigo de la mujer desplazada y su situación inmune por fuera de la ley se ofrecen como columna narrativa que sostiene la asimilación y reinvención del gótico. La presencia de grupos armados en el campo produjo un nuevo éxodo de personas que reconfiguró la ciudad y la nación colombianas. Frente a este fenómeno y ante la incapacidad del Estado por hacer respetar los derechos a la libertad y la propiedad echando mano de su poder soberano, Los almuerzos ofrece la ficcionalización de una repetición. Las nuevas formas de servidumbre —tan similares a esas antiguas dinámicas de esclavización— a las que las mujeres campesinas están abocadas, en ciudades que ofrecen pocas opciones de empleo a los recién llegados, se presenta a su vez en la forma de un núcleo familiar propenso a la desintegración. Estas historias aún hoy ocupan de forma tangencial la atención de la opinión pública. Con su reinvención del gótico como medio de exhibición de un exceso de violencia, Rosero no solo contribuye a señalar la centralidad de estos dramas en la Colombia contemporánea, sino que reorganiza simbólicamente la pirámide de poder. La mujer desplazada cesa de representarse como víctima indefensa que se resigna silenciosa a los abusos de sus señores en una ciudad desconocida. En la obra de Rosero, esa mujer es agente racional privilegiado que diseña y acomete un plan de justicia que garantiza la realización de sus deseos. El telón gótico en el que Rosero proyecta sus novelas invita al lector a contrastar sus expectativas y estereotipos con un universo imaginado en el que se sopesan y contrastan versiones de lo ilícito.

TRABAJOS CITADOS

Amícola, José. La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.

Bossy, John. Christianity in the West, 1400-1700. Nueva York: Oxford University Press, 1985. Impreso.

Brinks, Ellen. Gothic Masculinity: Effeminacy and the Supernatural in English and German Romanticism. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003. Impreso.

Carnero, Guillermo. “La holandesa de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español”. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero.

______. La cara oscura del siglo de las luces. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1983. Impreso.

Ceballos Gómez, Diana Luz. Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada: un duelo de imaginarios. Bogotá: Universidad Nacional, 1994. Impreso.

Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien 25.25 (1975): 145-151. Impreso.

Day, William Patrick. In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985. Impreso.

Deleuze, Gilles. Diferencia y repetición. Trads. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.

Ellis, Kate Ferguson. The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1989. Impreso.

Esposito, Roberto. Bios: Biopolitics and Philosophy. Trad. Timothy Campbell.

Establier Pérez, Helena. “La traducción de las escritoras inglesas y la novela

española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico". Revista de Literatura 143 (2010): 95-118. Web. 7 de enero de 2014.

Ferreras, Juan Ignacio. Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830). Madrid: Taurus, 1973. Impreso.

Folsom, James K. "Gothicism in the Western Novel". Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature. Eds. David Mogen, Scott Patrick Sanders y Joanne B. Karpinski. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993. 28-41. Impreso.

Gordillo, Adriana. "Los fantasmas de la casa: reflexiones sobre el gótico en la obra de Carlos Fuentes". Badebec 3.6 (2014): 227-253. Web. 7 de enero de 2015.

Hernández, Alannah. "Female Vampirism and the Male Gothic in Carmen Boullosa's Novel, Isabel". South Central Modern Language Association 2014, Radisson Hotel, Austin, TX, 19 de octubre de 2014. Presentación.

Kendrick-Alcántara, Carolyn. "Life among the Living Dead: The Gothic Horrors of Latin American Literature". Tesis, University of California, Los Angeles, 2007. Impreso.

Lewis, Matthew Gregory. El monje. Trad. Gerardo Sifuentes. México: Lectorum, 2005. Impreso. Traducción de The Monk. Nueva York: Grove Press, 1952.

López Santos, Miriam. La novela gótica en España (1788-1833). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010. Impreso.

Martín, Gustavo. Magia y religión en la Venezuela contemporánea. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1983. Impreso.

Maturin, Charles Robert. Melmoth el errabundo. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 2005. Impreso. Traducción de Melmoth the Wanderer. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1961.

Negroni, María. Museo negro. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999. Impreso.

Pizarnik, Alejandra. La condesa sangrienta. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

Impreso.

Punter, David. The Gothic Tradition. Londres: Longman, 1996. Impreso. Vol. 1 de The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day.

Quiroga, Horacio. “El almohadón de plumas”. Cuentos de terror y misterio. Ed.

Félix García Moriyón. Madrid: Siruela, 2006. 111-116. Impreso.

Rojas, Jorge Enrique. Un país que huye: desplazamiento y violencia en una nación fragmentada. Bogotá: Codhes, 1999. Web. 6 de enero de 2015.

Rosero, Evelio. Los almuerzos. Barcelona: Tusquets, 2009. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. Impreso.

______. Plutón. Bogotá: Espasa, 2000. Impreso.

Walpole, Horace. El castillo de Otranto. Trad. Gloria Susana Esquivel. Bogotá: Idartes, 2015. Impreso. Traducción de The Castle of Otranto: A Gothic Story. Ed. W. S. Lewis. Londres: Oxford University Press, 1964.

Williams, Anne. Art of Darkness: A Poetics of Gothic. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. Impreso.

ENFERMEDAD, CUERPO E INSTITUCIÓN EN LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE EVELIO ROSERO

María del Carmen Caña Jiménez

Circunvoluciones del cerebro recubiertas por una materia pardusca de consistencia y transparencia gelatinosa, un poco de serosidad semiroja [sic] [...]. De los dos lados posterior y superior estaban adheridas las pleuras costales por producciones semimembranosas; endurecimiento en los dos tercios superiores de cada pulmón; el derecho casi desorganizado presentó un manantial abierto de color de las heces del vino, jaspeado de algunos tubérculos de diferentes tamaños no muy blandos; el izquierdo, aunque menos desorganizado, ofreció la misma afección tuberculosa, y dividiéndolo con el escalpelo, se descubrió una concreción calcárea irregularmente angulosa de tamaño de una pequeña avellana. Abierto el resto de los pulmones con el instrumento, derramó un moco pardusco que por la presión se hizo espumoso. El corazón no ofreció nada particular, aunque [estaba] bañado en un líquido ligeramente verdoso contenido en el pericardio [...]. El estómago, dilatado por un licor amarillento de que estaban fuertemente impregnadas sus paredes, no presentó sin embargo ninguna lesión ni flogosis; los intestinos delgados estaban ligeramente meteorizados; la vejiga, enteramente vacía y pegada bajo el pubis, no ofreció ningún carácter patológico. El hígado, de un volumen considerable, estaba un poco escoriado en su superficie convexa; la vejiga de la hiel muy extendida; las glándulas mesentéricas obstruidas.

Alejandro Próspero Reverend

Por medio de esta detallada descripción forense se revelan los resultados de la autopsia practicada por el doctor Alejandro Próspero Reverend el 17 de diciembre de 1830, con ocasión del fallecimiento de Simón Bolívar. Muerto a la edad de 47 años, con 27,7 kilos de peso y aquejado por una supuesta afección tuberculosa crónica, el comúnmente llamado Libertador fue elevado, desde el

mismo momento de su funeral, a la condición de “héroe inmortal”, con lo cual se convirtió —en el imaginario colectivo de Colombia y otros muchos países latinoamericanos— no solo en el padre de la nación, sino también en una pieza clave en el proyecto de construcción de la República (Lynch 399)[27]. Con motivo de su cortejo fúnebre y con el objetivo político de servir de “demostración de pedagogía republicana”, la carroza portadora de su cuerpo fue solemnemente honrada y elogiada por “todas las autoridades, estamentos y grupos sociales” (Rodríguez 157). Valores como “el orden, la ciudadanía, la civilidad, la nobleza y el sentido de la patria [fueron] promulgados” con el claro objetivo de “calmar los espíritus partidistas” y formular un nuevo y esperanzador “derrotero nacional” (157-158). Fueron numerosas las ceremonias promovidas en su memoria con ocasión de su muerte y muy evidentes sus motivos políticos: fomentar el sentimiento patriótico, consolidar la nación y sanar las heridas del pasado. La presencia del cuerpo del Libertador, el ambiente de celebración, la escritura de la historia, la preocupación por las heridas del pasado y el respeto por la nación son también algunos de los ingredientes que magistralmente se conjugan en el universo carnavalesco de La carroza de Bolívar (2012), una muy reciente novela del galardonado escritor colombiano Evelio José Rosero Diago. No debe obviarse aquí que, pese a que su escritura no sea explícita en la novela, la tuberculosis —enfermedad oficialmente aceptada como la causa de la muerte del Libertador— se erige como una constante presencia que acompaña el ejercicio de lectura de cualquier lector de la novela que sea conocedor de la historia latinoamericana del siglo XIX.

En las siguientes páginas me propongo trazar una arqueología del tema de la enfermedad a partir de la exploración de lo que aquí llamo “sintomatología fenomenológica”. El estudio de Mateo solo (1984), Muertes de fiesta (1996) y En el lejero (2005), en relación con La carroza de Bolívar, me permite categorizar e interpretar las diferentes expresiones de la enfermedad en su producción novelística y examinar la manera en la que la enfermedad interactúa con el cuerpo individual (como espacio dialógico) y el cuerpo social (más específicamente, la nación). La exploración de su obra en términos sintomatológicos me permite también diagnosticar el mal del que adolecen los espacios sociales que conforman el universo narrativo de Evelio Rosero.

Publicada seis años después de Los ejércitos (2007) —hasta el momento la más aclamada de sus novelas—, La carroza de Bolívar apunta a un nuevo interés estético del autor: el de la nueva novela histórica. Mucho más en línea con Los ejércitos (cuya referencia a la realidad colombiana resulta obvia a pesar de su

ficticia localización) que con sus obras anteriores, caracterizadas por la omnipresencia de la “violencia fenomenológica” y la aparente ausencia de parámetros cronotópicos extradiegéticos, La carroza de Bolívar propone “decir la verdad, respecto de una mentira (la del mito de Bolívar) que se ha prolongado e hinchado durante 200 años” (Neira)[28]. Si bien La carroza de Bolívar es, según Rosero, su “primera” y posiblemente “última novela histórica”, más acertada me parece su inclusión dentro del género de la nueva novela histórica:

A diferencia de lo ocurrido en períodos anteriores [...], asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único. Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir [...] en el seno de una misma obra. (Aínsa 17)

Dividida en tres partes, La carroza de Bolívar conjuga, a lo largo de sus páginas, la escritura biográfica novelada, la intertextualidad histórica y “la falaz utopía revolucionaria” en un claro intento de impugnar la versión oficial institucionalizada y proveer una relectura de la Historia (Vanegas 134). Con el propósito de quitar la máscara y desvelar el verdadero rostro de la Historia, Rosero se sirve paradójicamente, y en línea con los postulados de Fernando Aínsa y Seymour Menton, de una trama carnavalesca y paródica que “da crédito a las voces que han sido opacadas por los discursos oficiales” (Vanegas 133).

La acción en La carroza de Bolívar gira en torno a la creación de una carroza por medio de la que el distinguido ginecólogo de Pasto Justo Pastor Proceso López se propone revelar la gran mentira de la heroicidad del “mal llamado Libertador Simón Bolívar”: mentira sobre la cual se han cimentado, durante los últimos ciento cincuenta años, el proyecto nacional de Colombia y el fallido intento revolucionario de las guerrillas de la izquierda populista (La carroza 18). El patrocinio de esta carroza —con ocasión de la celebración de la fiesta del Carnaval de Blancos y Negros entre el 28 de diciembre de 1966 y el 6 de enero de 1967— otorgará al muy afamado doctor Proceso la “posibilidad de mostrar en un soplo de papel maché lo que se había propuesto revelar infructuosamente desde hacía 25 años, cuando empezó a escribir La gran mentira de Bolívar o el

mal llamado Libertador, biografía humana” (59). En línea con lo ya planteado en 1925 por el nariñense José Rafael Sañudo, quien sin éxito “se atrevió a descifrar de manera irrefutable la catadura histórica de Bolívar” (59), Justo Proceso busca develar, a través de la carroza de carnaval, “todas y cada una de las más fastidiosas epopeyas” del héroe nacional (62)[29]. Con una agenda política muy diferente a la que acompañó la carroza con el difunto cuerpo del Libertador un siglo antes, la carroza de carnaval patrocinada por el afamado doctor tiene como objetivo principal “convencer a sus contemporáneos y [...] generaciones venideras [...] de que [el Libertador] era alguien que no era, que había hecho lo que no hizo, y pas[ó] a la historia como el héroe que no fue” (63). El doctor Proceso emprende, por medio de un supuesto proceso de carnavalización de la Historia, la enloquecida labor de mostrar la memoria fragmentada del sur del país. Para ello se sirve del develamiento de los aspectos privados de la vida de Bolívar, ya que “los aspectos privados s[irven] para conocer los públicos”, pues “la vida de familia es como un trasunto de la pública” (123)[30].

Aunque no es el objetivo de este escrito elaborar —en línea con los parámetros de la nueva novela histórica— un profundo y detallado análisis del proceso de desmitificación elaborado por Rosero en La carroza de Bolívar, llama la atención que en las 389 páginas que componen la novela, y en relación con los aspectos más privados de la vida del Libertador, no haya ninguna mención a la tuberculosis, enfermedad que consumió su cuerpo y puso fin, de forma poco heroica, a su vida[31]. La falta de mención a esta enfermedad no implica, sin embargo, que su presencia no se revele a lo largo de su producción novelística. El tema de la enfermedad —ya sea física o mental— ocupa un lugar central en la producción literaria de Rosero. Como punto argumental, estrategia representativa o simple tropo, la enfermedad permea, desde un punto de vista estético y fenomenológico, sus tempranas y más recientes publicaciones.

Si bien la referencia diegética a la tuberculosis que puso fin a la vida del Libertador hubiera definitivamente corroborado la cobardía y falta de heroicidad de Bolívar, quien nunca “sufrió una herida [...] en su vida de guerrero, [ya que] siempre supo esconderse [y] nunca mostró la cara” (La carroza 70), también hubiera relativizado e, incluso, humanizado su figura a la manera en que Fernando Cruz Kronfly, Gabriel García Márquez, Álvaro Pineda Botero y Víctor Paz Otero lo hicieron en La ceniza del Libertador (1987), El general en su laberinto (1989), El insondable (1997) y La agonía erótica. De Bolívar, el amor y la muerte (2005), respectivamente. Asociada por lo común con la hipersensibilidad, el talento, la pasión y la represión (Sontag 28, 99), la

tuberculosis, metafóricamente, se “celebra [...] como la enfermedad de la víctima nacida víctima” (30). Así, muy lejos de “tumbarle la aureola al Libertador” (Gutiérrez Girardot 251) a partir de la apelación a la compasión y empatía, Rosero opta por la crudeza y “rompe furiosamente con la imagen idílica del prócer [mostrándole] al lector un hombre viciado por el poder” (Vanegas 140), es decir, la cobardía, la traición, la mentira, la ambición, la pedantería y la corrupción.

La falta de referencia a la enfermedad en La carroza de Bolívar se contrapone, sin embargo, a la omnipresencia de sus síntomas y metáforas en obras anteriores, que, a diferencia de La carroza, prestan aparentemente poca atención a la realidad extradiegética[32]. Esta aparente carencia de elementos físicos extrínsecos obliga al lector a dirigir la mirada a la realidad más íntima de los personajes y los espacios sociales que estos habitan. Es tarea del lector, por consiguiente, explorar el lenguaje fisiológico producido en el cuerpo diegético e interpretar sus significados. La enfermedad invade la producción narrativa de Rosero sin que necesariamente se haga una mención explícita a ella. La anatomía de los personajes (e incluso del lector) es constantemente asediada por síntomas que remiten a tres de las enfermedades investidas con más dosis metafórica. Me refiero a la tuberculosis, el cáncer y la locura, enfermedades simbólicamente conectadas en la obra de Susan Sontag: “dos enfermedades conllevan, por igual y con la misma aparatosidad, el peso agobiante de la metáfora: la tuberculosis y el cáncer”, enfermedades cuyos usos metafóricos se han entrecruzado y superpuesto a lo largo de la historia (13). En este sentido, mi interés en estas líneas no se centra en explorar el tema de la enfermedad desde un punto de vista físico, sino, más bien, “en el uso que de ella se hace como figura o metáfora” (11) en la producción narrativa del escritor colombiano.

Aunque la referencia directa a la tuberculosis generalmente se omita en la obra de Rosero, su existencia sí se materializa a partir de la constante presencia de personajes decrépitos y consumidos cuyos murmullos, gemidos y celosas miradas se erigen como referentes que escapan perpetuamente a cualquier posibilidad de articulación, con lo cual evidencian, de forma palpable, la anomalía de la realidad que buscan representar. “Enfermedad de contrastes violentos”, la tuberculosis se ha asociado tradicionalmente con la pobreza (Sontag 19). “Vestimentas ralas, cuerpos flacos, habitaciones frías, mala higiene y comida insuficiente” (21) no son solo algunas de las privaciones comúnmente asociadas con el cuerpo tuberculoso, sino que constituyen también indicios claros de la sintomatología fenomenológica que engendra la obra de Rosero.

Al hablar de sintomatología fenomenológica me refiero al conjunto de signos relativos a la enfermedad que no están necesariamente conectados con una afección específica padecida por el personaje, sino, más bien, con el cuadro pictórico que dicho personaje conforma junto con su entorno. La sintomatología fenomenológica no consiste, por consiguiente, en la descripción de la enfermedad per se, sino más bien en la descripción del conjunto de impulsos, registros y circulaciones afectivas que hace a los personajes y al lector partícipes de la experiencia fenomenológica de la enfermedad. Los indicios de afección estéticamente articulados en la diégesis consiguen, en este sentido, no solo irrumpir en la superficie del tejido dérmico del personaje, sino también en la del lector.

Al tiempo que la languidez, el frío, la humedad, la flaqueza y la palidez son características metafóricamente asociadas con la tuberculosis, son también denominadores comunes de la grotesca realidad exhibida por Rosero en su universo narrativo. En Mateo solo, por ejemplo, la acción se desarrolla en el interior de la casa de la tía Cecilia: un espacio doméstico donde la respiración se hace casi imposible a causa de la falta de ventilación de la vivienda, de la perpetua frialdad que emana de los cuerpos y paredes de la casa, y del mal olor que desprenden algunos de los personajes. Este ambiente húmedo y desangelado es el que se respira también en Muertes de fiesta, con la diferencia de que en esta, en vez de tratarse de una vivienda unifamiliar, la acción se desarrolla entre las paredes de una rígida pensión de familia regentada por doña Clemencia de Kreisberger.

Al igual que a Mateo lo asfixia el ambiente claustrofóbico de ventanas cerradas y la falta de comunicación en la casa de la tía Cecilia, a Eduardo —el protagonista de Muertes de fiesta— lo asfixia el silencio de la pensión familiar donde se aloja en contra de su voluntad, mientras completa sus estudios de arquitectura[33]. En En el lejero, Rosero extrapola el asfixiante ambiente doméstico de Mateo solo y Muertes de fiesta al pueblo diegético donde tiene lugar la historia: un pueblo “mudo, bañado en agua, de calles gredosas y empinadas [...] [con] perros famélicos torciéndose en las esquinas, casas desteñidas, y [una] pertinaz llovizna de briznas de hielo [...] que se metía en las pestañas igual que alfileres” (En el lejero 13). Tradicionalmente vista como “una enfermedad húmeda”, la tuberculosis se ha asociado comúnmente con “ciudades húmedas” (Sontag 22). Y ciudades y cuerpos húmedos abundan en la producción novelística de Rosero. Los pueblos donde se ubican la pensión de doña Clemencia y la casa de tía Cecilia son pueblos húmedos “edificad[os] en la

niebla" (Muertes de fiesta 49) y asediados por una constante lluvia de "relámpagos azules" y granizo (Mateo solo 21). En relación con la humedad de los cuerpos, la tía Cecilia es descrita con "rostro huesudo y alargado, lleno de manchas, sobre un cuello también largo, con muchos lunares [...] y voz como el lloro agudo y lento de los gatos" (5). La verticalidad de su fisionomía unida a la palidez contenida en el uso del adjetivo "huesudo" y la humedad que se desprende del llanto denotan la idea de flaqueza y languidez que caracteriza a los enfermos de tuberculosis. Su hermana también es descrita como "pálida, casi azul" (6); a Pastora la caracteriza una "risa mojada" (16) y un constante mal olor, y la abuela se descompone entre la frialdad de unas "cobijas regadas por el suelo" y empapadas de su propia orina (64). En Muertes de fiesta, Eduardo contempla "su cuerpo: pálido, largo, demasiado pálido y largo, cirio monstruoso y congelado, abandonado en un lecho más pálido y más frío" (32-33); Alegría es descrita con "cejas espesas, en arco [...], ojos tan negros como su pelo, y un lunar negro encima del labio, todo eso en contraste total con su palidez de otro mundo" (60); Viviana Abril, hija de doña Clemencia, se destaca por una "felina delgadez", por su olor a "perfume de tierra mojada" y "su ir y venir de onda de agua" (86). En En el lejero, Jeremías Andrade deambula a modo de fláneur por una calle que "bajaba entre charcos como espejos recién rotos", en cuyas orillas "los cadáveres de ratón, tiesos, congestionados [...], parecían [...] acercarse al agua" (12). Frío y humedad penetran fenomenológicamente en la piel del lector y lo hacen partícipe, desde un punto de vista afectivo, de los síntomas que inscriben la tuberculosis en el cuerpo textual. No debe obviarse, por su parte, que el insinuado mal olor que desprenden las cobijas, el cuerpo jorobado e invadido de lunares de Pastora y los cadáveres de ratón sirven, desde un punto de vista estético, como constante recordatorio del hedor "a carne podrida" que expele el aliento del tísico (Sontag 36).

La tuberculosis "hace suyas las cualidades propias de los pulmones" (Sontag 23); en este sentido, la obra de Rosero se sirve de numerosas referencias sensoriales que buscan obstaculizar, desde un punto de vista estético, la función principal de estos órganos: la respiración. El frío, la humedad y el hedor que emanan del universo narrativo de Rosero engendran una circulación afectiva que traspasa los límites de la diégesis al hacer que el lector participe hápticamente de la falta de aire que padecen los personajes. La sintomatología fenomenológica que impregna las novelas es, de este modo, compartida con el lector, quien consigue articular, desde la extratextualidad, la afección que aqueja a los personajes. Metafóricamente descrita como "una enfermedad de líquidos", la tuberculosis también desmaterializa el cuerpo del que la padece al convertirlo en

“flema [...], mucosidad [...], esputo [...] y sangre” (20). La descripción de la respiración de doña Clemencia como “crujiente” (Muertes de fiesta 183) insinúa, en este sentido y en consonancia con lo postulado por Sontag, la abundante presencia de flema en sus vías respiratorias y se erige como indicio evidente de la fenomenológica enfermedad que Rosero inscribe en sus páginas. Especial atención merece en esta línea un pasaje que, elevado al plano de la metáfora, alude a la hemoptisis o, dicho de otro modo, expulsión de sangre por la boca:

Eduardo respiró con dificultad. Temía, en lo más profundo del alma, no caber en el ataúd, junto a ella [...]. Pero creyó o sintió de pronto que multitud de mariposas negras lo asediaban, lo empujaban con sus alas, lo obligaban a avanzar, lo arrojaban. Todo en esa casa eran manos y alas y seres invisibles que empujaban, que obligaban a hundirse o flotar, sin más alternativa. Mariposas en bandada lo rodearon a la vez, igual que una espantosa caricia. “No debí beberlas” [...]. “No debí tragar más mariposas”. (Muertes de fiesta 254)

Si bien a simple vista este pasaje podría resultar hiperrealista, la ingestión de mariposas por parte del personaje remite al lector instruido al cuento “Mariposas de Koch” de Antonio di Benedetto, cuento que convierte la cruda realidad del enfermo de tuberculosis en un espacio abstracto donde prevalece lo fantástico[34]. Con evidente influencia de las ficciones kafkianas, Di Benedetto construye en su cuento una realidad fuertemente simbólica en la que el narrador niega, por medio de una bien articulada argumentación, la enfermedad que lo aqueja[35]. Al igual que ocurre con los cuerpos que habitan el universo narrativo de Rosero, el cuerpo del narrador en “Mariposas de Koch” se presenta como “un espacio fragmentado, que va siendo presentado por partes” (Varela 215). Primero los labios: “y la llevé a los labios [...]. Tienen [las mariposas] un sabor que es tanto de aceite como de yerbas rumiadas” (Di Benedetto 13); después la garganta: la segunda mariposa “me dejó solo un cosquilleo insípido en la garganta” (13); y, finalmente, el corazón: “Se trasladaron al corazón [...]. Allí han vivido, sin que en su condición de inquilinos gratuitos puedan quejarse del dueño de la casa” (14). El narrador del cuento ingiere unas mariposas que, multiplicadas dentro de su cuerpo, emprenden el vuelo hacia el exterior una vez adultas. En Muertes de fiesta, el personaje es también víctima de la ingestión de unas mariposas, metáfora clara de la hemoptisis fenomenológica de la tuberculosis que permea

las páginas de Rosero, y evidencia clara de la idea postulada por Sontag de que la tuberculosis ha sido comúnmente vista como la enfermedad de los líquidos.

A semejanza de la desmaterialización del cuerpo a la que también alude Sontag, Rosero se sirve de diferentes técnicas para desintegrar la corporalidad de los personajes. Una de ellas consiste en la referencia a los cuerpos a partir de su transparencia, a modo de entidades fantasmagóricas carentes de sistemas óseo y muscular. En En el lejero, el narrador omnisciente comenta que Jeremías —anciano que deambula las calles de un pueblo frío e inhóspito en busca de su nieta desaparecida—:

veía diseminadas [...] las tazas del wáter, completas pero resquebrajadas, algunas hacia arriba, otras [...] bocabajo, otras de costado, pero todas como con cuerpos reales sentados encima, como si la sola presencia de las tazas, su forma de silla, provocara la presencia de los cuerpos. (34)

En estas líneas, Rosero contrasta la ausencia de cuerpos con la presencia de artefactos que recuerdan al lector el lado más escatológico del ser humano. No es aleatoria la presencia etérea de la corporalidad en directa relación con la sutil referencia al aparato excretor, aparato del organismo que sirve como constante recordatorio del acto de consumo, pues para que el cuerpo pueda seguir consumiendo es también necesario que simultáneamente desaloje. La desmaterialización corporal aparece aquí conectada con la consunción, término con el que etimológicamente se ha asociado la tuberculosis[36]. La presencia de artefactos de desalojo y simultánea ausencia de cuerpos revela el extremo consumo físico que padece el enfermo de tuberculosis, consumo que reduce la materialidad corporal a su mínima expresión (Bolívar murió con solo 27,7 kilogramos). La ausencia física del cuerpo también responde a la transparencia corporal del tuberculoso, ya que, como bien señala Sontag, la "tuberculosis vuelve transparente al cuerpo. Las radiografías, el instrumento tipo para el diagnóstico, nos permiten, a menudo por primera vez, vernos por dentro —volvernos transparentes para nosotros mismos—" (19). En esta línea: "las venas duras y azuladas de su frente y de su cuello parecía que se iban a romper" (Mateo solo 23), el comentario de Mateo acerca de la tía Cecilia vuelve invisible el tejido dérmico que contiene dentro de sí las partes que conforman el

organismo, y prueba, de manera explícita, esta observación. Con respecto a la abuela, Mateo comenta que “su piel era transparente como agua [...], dentro de ella no había sangre sino agua y a veces parecía que iba a terminar disuelta en agua, solo agua, una última ola de agua tibia” (60-61). En Muertes de fiesta, la sonámbula Alegría es explícitamente descrita como una presencia “transparente” (68).

Desde un punto de vista teórico, el acceso al interior del cuerpo que aquí se sugiere dialoga con lo postulado por Paul Valéry, quien desarticula la noción holista del cuerpo único y propone que “a cada uno de nosotros le corresponde en su pensamiento tres cuerpos —por lo menos” (Valéry 187, cursivas en el original). El primero lo constituye la superficie corporal que está al alcance visual del mismo sujeto. Dentro de esta categoría, el cuerpo propio carece de cuello y rostro, ya que uno no puede acceder visualmente a estas partes sin la ayuda de un artefacto de reflexión, como podría ser un espejo o una superficie refractante. El segundo corresponde al cuerpo que los otros perciben y equivale a su superficie completa, a la que podemos acceder al vernos reflejados en un espejo. El tercero es aquel en el que el “médico mete sus dedos” (187) y al que solo se puede acceder de manera fragmentada, ya que es el contenido bajo la piel.

No solo la transparencia corporal, sino también el sonambulismo desintegran la materialidad del cuerpo por medio de la suspensión del funcionamiento de los sentidos. Alegría es descrita desde el comienzo como una niña sonámbula que durante la noche abandona la habitación donde vive recluida y deambula por los pasillos de la pensión. El narrador en tercera persona comenta que Alegría “movía las manos largas igual que si acariciara seres invisibles, criaturas o sustancias inadmisibles para el mundo pero reales para ella”, seguida por “voces físicas aunque inaudibles que la seguían” (Muertes de fiesta 60). Como se evidencia en esta cita, la conexión con el entorno se paraliza temporalmente para el sonámbulo, debido a la falta de respuesta de los sentidos. Esto explica que una persona sonámbula no logre percibir el mundo físico que la rodea aunque tenga sus ojos abiertos mientras camina. Desde un punto de vista metafórico, es como si el sonámbulo saliera momentáneamente de su cuerpo físico y se enajenara de todo lo que tiene alrededor. Alegría no es el único personaje de Rosero asociado con el sonambulismo, ya que de la hermana de Mateo se dice que “parecía una sonámbula, como si soñara de pié [sic], o mientras comía” (Mateo solo 52). Al igual que ocurre con Alegría, las percepciones sensoriales de la hermana de Mateo, en su estado de enajenación o sonambulismo, son también ajenas a su

entorno:

"No soy de este mundo" [...] y lo repito para que me crean [...]. "Tú [a Mateo] sí eres del mundo, te duermes" [...], me he salido del cuerpo, decía, y que eso la angustiaba mucho, pues sus mejillas [...] empezaban a temblar como si no le pertenecieran, y sus párpados, y sentía que se ahogaba como si estuviera tragándose todos los gritos de todos nosotros, y era entonces cuando veía los dos colores en nuestras caras partidas, y nuestras narices eran insectos batiendo las alas. (Mateo solo 33-35)

La falta de sueño que padece la niña podría concebirse como otro síntoma más de la tuberculosis. Por otra parte, la descoordinación corporal es una evidencia clara no solo de la desintegración anatómica de la niña, sino también de lo que Luis Maldonado llama "nomadismo mental": una "errancia errática, sin objeto ni mapa", que no es más que "la forma espacial del delirio" (165). Lo que podría interpretarse como un episodio pasajero de delirio se torna, acto seguido, en un estado permanente cuando Mateo comenta que la abuela le había aconsejado que "hiciera cuenta [de] que [su] hermana había muerto" porque, al fin y al cabo, "no t[enía] remedio" (Mateo solo 37).

La irreversibilidad de su condición advierte al lector de su verdadera afección: la locura. Para Sontag, "los caprichos ligados a la tuberculosis y a la locura tienen mucho en común": perturbación, falta de cuidado, pasión extrema y desmesurada sensibilidad y encierro son solo algunos de ellos (40). Al igual que la tuberculosis, la locura también deja sentir su presencia en la obra de Rosero a partir de su sintomatología fenomenológica. El cuerpo del esquizofrénico, del loco, del desequilibrado y enajenado es un cuerpo "desorganizado y delirante en su lengua", y su discurso se caracteriza por una "fracturación espacio-temporal [...] que desentiende significantes de significados" (Maldonado 144)[37]. Señor que no conoce la luna muestra claramente la desarticulación discursiva del esquizofrénico al prevalecer en esta novela un "lenguaje imaginario" en "un plano narrativo no-realista" (Kobayashi 168). El cuerpo del esquizofrénico constituye, en definitiva, lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman "un cuerpo sin órganos", entendiéndose como tal aquel cuyos "enemigos no son los órganos" sino el funcionamiento organizado de estos dentro del organismo

(163).

En línea con lo aquí expuesto, otro mecanismo con el que Rosero evidencia la desintegración del cuerpo —ya sea física o funcional— consiste en la constante incorporación de inventarios anatómicos en sus novelas. En el lejero, por ejemplo, consigue plasmar la quebrantada y monstruosa realidad que amenaza el errante deambular de Jeremías mediante este mecanismo. Así, la dueña del inhóspito hotel es referida de manera fragmentada: “la espalda arqueada [...], pantorrillas en medias gruesas [...], brazos gordos” (20). En la misma novela, el cuerpo de una anciana se torna ausente mientras que su cabeza es pateada por “un muchacho alto y esmirriado”, captando así la atención del protagonista (13), y un cadáver encontrado “en la cima del morro [...] contra el cielo de plomo” es descrito de arriba abajo en el siguiente orden: “cara [...], cuello [...], pecho [...], piernas” (85). En Muertes de fiesta, el recuerdo de la brutal muerte del marido de doña Clemencia es articulado de la siguiente manera:

Le saltaron todos los dientes y se los introdujeron en el recto, y así lo encontró su mujer, desnudo, uncido a la silla de los pacientes, en el consultorio saqueado: Se lo robaron todo, excepto las dentaduras postizas, que pusieron en los cabellos del odontólogo como bocas mordiéndole el cráneo, en su sexo, en la tetilla del corazón, en las orejas y en la nariz. (23)

En Mateo solo, Mateo describe la violación a manos de su tía Cecilia en los siguientes términos:

Se sentían flotar por encima de la noche sus dos ojos brillantes y resueltos, como dos piedras de luz fijas en nosotros [...], tía Cecilia se acostaba boca arriba en su lecho y me llamaba y yo debía hacerme encima, con mi rostro más abajo de su ombligo, ahí donde el calor era intolerable, un paño de agua oscura hirviendo entre los labios, sus manos frías y largas [...] hundían mi cabeza, mi rostro entero contra ella, ahí, pero era muy difícil soportarlo porque aquel era un olor que me dolía [...], ella igual que una esponja blanda muy profunda que goteaba resbalando entre mi boca y en mi cuello [...] el rostro mareado de calor —pero el cuerpo frío. (56-57)

La incorporación textual de extensas enumeraciones a modo de inventario anatómico permite que Rosero desarticule el funcionamiento armónico y sistémico del organismo al otorgar vida propia a cada una de sus partes. Como resultado, Rosero desintegra la materialidad holística del cuerpo, y el sujeto fragmentado se torna en una entidad monstruosa extraviada en su propia corporalidad, donde cada una de sus partes adquiere vida propia y se resiste a la unidad. Esta resistencia representa una "amenaza y provocación al ideal totalizante del cuerpo" al prevalecer la parte sobre el todo (Guerrero 74).

Una forma de rebelión similar se observa cuando las protuberancias (lunares, llagas y tumores) invaden y violentan la cartografía dérmica del personaje, lo cual define la apariencia física de muchos de los personajes de Rosero. Una especial atención merece el cáncer de pecho que consume el cuerpo de la abuela, al que Mateo describe en los siguientes términos: "me mostró un tumor muy grande, como una manzana que se pudre metida entre la piel, negra y azul, y me dijo mira, mira bien, esto es lo que queda de una por haber sido tan buena" (Mateo solo 27). Nótese aquí el sentimiento de resignación, sentimiento al que histórica y metafóricamente se han atribuido, según Sontag, las causas del cáncer y la tuberculosis. En el tumor de la abuela tienen cabida, consecuentemente, las dos enfermedades más devastadoras de los últimos siglos, por lo cual se constituye en cronotopo de la historia.

Unas líneas más adelante comenta: "la manzana olía peor y comenzaba a hincharse más, y era más negra, casi a punto de romper la piel vieja de la abuela y después toda su cama y el cuarto y las mesas y después la casa entera, el mundo entero" (29). El tumor de la abuela no solo la consume a ella, sino que amenaza con invadir y penetrar el espacio que lo rodea. Si bien la tuberculosis es concebida metafóricamente como una enfermedad del tiempo, el cáncer es "una enfermedad o patología del espacio", ya que "sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se 'extiende', 'prolifera', se 'difunde')" (Sontag 21). En este sentido, el cuerpo de la abuela se torna, a lo largo de la novela, en un espectáculo grotesco e hiperreal en el que la parte, en este caso el tumor, desarticula la integridad orgánica al apropiarse del tejido dérmico que sirve de protección de la interioridad del cuerpo. Al igual que ocurre con la tuberculosis, el cáncer desmaterializa el cuerpo del que lo padece, con la principal diferencia de que en el cáncer es la presencia de "células foráneas que 'invaden' al paciente" la causa principal de "la atrofia [u] obstrucción de las

funciones corporales” (20). Cáncer y tuberculosis “consumen” el organismo, y ambas enfermedades han sido asociadas históricamente con “un tipo anormal de excrecencia” (17). Si bien “la definición literal más antigua del cáncer es la de una excrecencia, bulto o protuberancia”, la palabra tuberculosis procede del latín tuberculum, “diminutivo de tuber [...], que significa hinchazón, protuberancia, proyección o excrecencia” (17).

Tuberculosis, cáncer y locura invaden el universo narrativo de Rosero y desarticulan, ya sea física o verbalmente, la integridad corporal de los personajes y la diégesis. Al hablar de desarticulación verbal me estoy refiriendo a la que resulta de la dificultad de articular el dolor que padece el cuerpo violentado. El dolor que atraviesa la producción narrativa del colombiano no solo se inscribe en el cuerpo de los personajes, sino que también hace mella en el discurso por ellos proferido, llegando incluso a desintegrarlo. Gemidos, llantos, gritos, suspiros, sollozos, lamentos, quejidos y carcajadas permean el corpus literario de Rosero y se convierten en significantes de una realidad tan dolorosa que reta su posibilidad de representación. La voz de tía Cecilia es descrita, por ejemplo, “como el lloro agudo y lento de los gatos, como un grito de fantasmas” (Mateo solo 5); la abuela se comunica “con un quejido largo” (53); la larga y acentuada risa de Pastora “no e[s] alegre sino una especie de desesperación [...], algo parecido al dolor” (11); la hermana llora (53); los labios abiertos de Alegría “esboza[n] un grito mudo” (Muertes de fiesta 9); las iglesias son “mazmorras antiguas [...] repletas [...] de largos quejidos” (32); Eduardo es asediado por una “voz aguda [...] [que] hería de una tristeza profunda [...], una larga queja, una queja inmensa, una queja de ultramundo [...], [una] voz pálida [...] indicio de frío de muerto” (56-57); la “iglesia erigida en el terror” que visita Jeremías alberga “lamentos leves aunque afilados, lamentos que amenaz[an] con empezar a rugir”, lamentos que paralizan al anciano (En el lejero 72); los cuerpos desaparecidos son referidos en En el lejero como “otro[s] grito[s] gritando más” (65). Los llantos, quejidos, gritos y lamentos de estos ejemplos remiten a lo postulado por Elaine Scarry en torno a la desintegración verbal que tiene lugar como consecuencia del extremo dolor físico. Para Scarry, el dolor físico “no solo se resiste al lenguaje, sino que activamente lo destruye, trayendo consigo una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, a los sonidos y gritos que produce un ser humano antes de aprender el lenguaje” (4, trad. de los EE.)[38].El lector ha sido testigo a lo largo de estas páginas de los múltiples mecanismos por medio de los que Rosero ha conseguido, exitosamente, desarticular la integridad física o verbal de la corporalidad de los personajes, desarticulación que se erige como síntoma evidente de la fenomenológica enfermedad que impregna cada

una de sus novelas.

Cabe señalar, llegado este punto, un último, aunque no por ello menos importante, mecanismo de desintegración. Me refiero al que afecta la sintaxis de ciertos pasajes en las novelas. La omnipresente frialdad contrasta, eventualmente, con episodios de una extrema agitación articulada, narrativamente, a partir de la aceleración lingüística y la ruptura sintáctica. Un claro ejemplo se observa en el episodio en el que Mateo es violado por tía Cecilia: ritmo precipitado, yuxtaposición sintáctica, repetición pronominal y constantes referencias semánticas al campo de la temperatura ponen de manifiesto el metafórico estado febril que padece el personaje. En Muertes de fiesta, el constante uso del flujo de conciencia produce un efecto similar. Este estado febril no solo es referido de manera indirecta; son numerosos los ejemplos en los que la fiebre es expresada de forma más directa: "una especie de fuego en los huesos que golpeaba en mi corazón y entre mis venas, pero al mismo tiempo dejé de sentir frío" (Mateo solo 9), o "su lecho era una larga piedra fría. Su cabeza palpitaba sangre [...], la cara le ardía de fiebre" (Muertes de fiesta 68-69). Metafóricamente, la fiebre es sinónimo de desmaterialización y, por lo tanto, de tuberculosis.

Una vez examinado —desde un punto de vista fenomenológico y estético— el cuadro sintomatológico que presenta el cuerpo narrativo de Rosero, hago aquí público su diagnóstico. La desintegración corporal de la que ha sido testigo el lector a lo largo de estas páginas evidencia una realidad extradiegética articulada a retazos. Si bien es cierto que, a diferencia de La carroza de Bolívar, las referencias extratextuales a la nación colombiana no son tan palmarias en las otras novelas analizadas, una lectura pausada y minuciosa por parte de un lector conocedor de la historia de Colombia prueba lo contrario. Las dos referencias escatológicas al tumor de la abuela en Mateo solo están ligadas, muy sutilmente, al recuerdo de una radionovela que narraba la "historia de dos que se querían mucho pero que nunca terminaron de quererse porque él se fue a otro país y cuando regresó ella ya estaba muerta" (27). La ficción de esta radionovela dialoga con la realidad diegética cuando Mateo comenta que abría las ventanas para que la abuela fumara a escondidas de la tía, y por ahí entraban "solamente los fantasmas de los dos de la novela, pálidos y largos, fríos, [seguidos por] el ave negra que él en la novela veía volar sobre la tumba de ella" (28). Exenta de nombres propios, resulta obvio que la referencia a los enamorados alude a María y Efraín, jóvenes protagonistas de María (1867) de Jorge Isaacs. Mateo solo —primera novela de Rosero— está fuertemente influida por María, como bien lo

evidencia el autor en su ensayo “La creación literaria”:

> la lectura de María, de Jorge Isaacs, desencadenó en mí el ánimo de escribir, en lugar de leer. Desdeñé el paraíso de la lectura, en donde a fin de cuentas uno es tirano y es rey [...], para dedicarme a investigar y padecer los infiernos que se encontraban detrás [...]. Me indignó encontrar —finalmente— que nuestro Jorge Isaacs no se atrevió en ninguna de sus páginas a rozar una sola maldita teta a María, y eso yo sí lo hubiese querido leer, sin ninguna duda; todas esas tardes —y páginas— aguardando la espléndida escena, y ni por asomo [...], pero es que después de leer a Flaubert, por supuesto que cualquier muchacho de doce años tenía que ser más exigente con María, a quien ya entonces imaginaba igual que una “Muchacha etérea / De breves senos / Y un par de nalgas como flores / De otro mundo / Y unos muslos / Rosáceos / Y unos hoyuelos como lunas por todas partes / Y una lengua como agua y una / Mirada implorante: / La idolatrada María”. (114-115)

No debe obviarse que, al igual que Simón Bolívar, también a María la aflige la tuberculosis. El romance fundacional de María y la construcción heroica de Simón Bolívar se erigen, en el universo narrativo de Rosero, como dos referencias intertextuales a la Colombia decimonónica, referencias que, a su vez, están estrechamente conectadas al nacimiento de la nación y el posterior desarrollo de la república. Para Doris Sommer, “las novelas románticas y la política van de la mano en América Latina” (111, trad. de los EE.)[39], ya que la ficción decimonónica estuvo a cargo, muy frecuentemente, de los llamados padres de la patria. Ficción, historia y política son los tres pilares sobre los que, según Sommer, se asienta la construcción nacional latinoamericana, y para que esta se produzca de forma armónica es un requisito indispensable que el romance de sus protagonistas tenga como base el erotismo productivo (111). Es evidente que el fracaso amoroso de María y Efraín, ocasionado por el viaje de él y la prematura muerte de ella (entre otros muchos motivos), presagian, según los postulados de Sommer, una fragmentada nación. En esta misma línea, las relaciones que Simón Bolívar mantuvo con numerosas mujeres a lo largo de su vida no tuvieron como finalidad el erotismo reproductivo. No quiero decir con esto que el padre de la patria no dejara descendencia, sino más bien que esta no estuvo dentro del marco de la legitimidad. Viudo a una edad temprana, es bien

sabido, como minuciosamente detalla Rosero en La carroza, que Simón Bolívar fue un hombre muy promiscuo. Cabe señalar aquí que las relaciones sexuales contenidas física o discursivamente en la obra de Rosero son también relaciones improductivas. Incestuosas y abusivas, más que promocionar el armónico futuro de las generaciones venideras, las violaciones sufridas por Mateo, la madre de Pastora y la madre de Macaria, entre otros, son un fiel reflejo de las violentadas y enfermizas bases sobre las que se asienta la institución de la familia, microcosmos de la patológica naturaleza de la nación. La sociedad es “una suerte de cuerpo perfectamente disciplinado regido por una cabeza” y, como organismo multicelular, “el cuerpo [se entiende] como una república o un estado unificado” (Sontag 94). Lo que tenemos en la obra de Rosero es, por el contrario, un cuerpo sin órganos, esto es, un cuerpo en el que cada una de sus partes actúa de forma autónoma y autómata sin cumplir su esperada función dentro del todo.

El siglo XIX y el siglo XX tienen cabida en el universo narrativo de Rosero a partir de referencias, ya sean directas o indirectas, a Simón Bolívar, a María y a los múltiples ejércitos que llevan disputándose durante las últimas décadas el control de Colombia. En cuanto a la tuberculosis y el cáncer, conectadas con el siglo XIX y XX respectivamente, aunque se asocian, apelan a partes del cuerpo diferentes. La tuberculosis ha estado tradicionalmente ligada con los pulmones, ubicados en la parte superior y espiritualizada del cuerpo, mientras que el cáncer “elige partes del cuerpo [...] que no se confiesan fácilmente”, tales como el colon, los senos, la próstata o los testículos (Sontag 23). De igual modo, el tuberculoso ha sido visto históricamente como un ser noble, “bello y espiritual”, mientras que el aquejado de cáncer “ha perdido toda capacidad de superación [y muere] humillado” (23)[40]. Estas dicotómicas metáforas patológicas —vinculadas retóricamente— permiten la siguiente lectura: la nobleza, espiritualidad y belleza política del Libertador no son más que las máscaras en las que se resguarda la mentira del integrado y armónico cuerpo sobre el que se erigen los cimientos de la nación. Retiradas estas máscaras, lo que se desvela es un cuerpo desintegrado y fragmentado en el que cada una de sus partes actúa por voluntad propia sin buscar la armonía holística. Como resultado, el elevado y noble cuerpo de la nación no es más que un monstruo, y el máximo responsable de las muertes, el dolor y el sufrimiento a su alrededor:

una sola de las manos de Bolívar es tan grande como la puerta de la catedral, los

ojos haga de cuenta dos ruedas, se mueven de arriba abajo y brincan a los lados no solo como vivos sino como enloquecidos y la miran a una como si se la fueran a comer, qué nariz de árbol, qué botazas, qué espuelazas [...], es un Bolívar inmensísimo, la nariz como si todo le oliera mal, la jeta igual que si empezara a maldecir [...], qué vivas esas muchachas que lo arrastran [...], esa cantidad de muertos alrededor, esos gritos sin gritar, esa como lluvia de sangre, esas manos atadas y tanto dolor, da miedo de solo verlo, ¿fue verdad? (La carroza 327)

Desintegración, fragmentación y mutilación corporal —acciones conectadas con lo espacial del cuerpo— aluden indiscutiblemente a la realidad extradiegética en la que se inscribe la obra de Rosero. Cabe señalar aquí que la falta de mención directa a la tuberculosis (enfermedad del tiempo) y la presencia explícita del cáncer (enfermedad del espacio) en la obra de Rosero sugieren la ceguera de que adolece la sociedad colombiana en lo relativo a la causa original de la violencia. Si bien el cáncer —como enfermedad del espacio que se apropia del lenguaje del ejército— tiene su parangón extradiegético en la violencia de los diferentes ejércitos que se extienden, invaden, asedian y violentan las diferentes topografías de la nación, la tuberculosis (y con ella el enfermizo estado de la fundación de la nación) es supuestamente invisible. Valiéndose de la retórica de la enfermedad, Rosero logra combinar magistralmente con ambas enfermedades sendos paradigmas temporales, y de este modo lanza un grito de desesperanza, pues al igual que Bolívar, como apunta su última novela, no resultó ser más que una mentira, el actual y ya duradero conflicto armado entre la guerrilla, el ejército, el narcotráfico y los paramilitares carece, así mismo, de cualquier vestigio de legitimidad, ya que más que luchar por la integración del cuerpo nacional, están consiguiendo todo lo contrario. Con La carroza de Bolívar, Rosero expele, de manera clara y sin tapujos, una fuerte crítica a la nación y sus instituciones, crítica que va a extender más allá de las fronteras nacionales en su más reciente novela, Plegaria por un papa envenenado (2014), donde, en línea con la retórica de la enfermedad, busca atajar la epidemia de la Iglesia.

TRABAJOS CITADOS

Aínsa, Fernando. “La nueva novela histórica latinoamericana”. Plural 240 (1991): 82-85. Impreso.

Auwaerter, Paul, John Dove y Philip Mackowiak. “Simon Bolívar’s Medical Labyrinth: An Infectious Diseases Conundrum”. Clinical Infectious Diseases 52 (2011): 78-85. Impreso.

Caña Jiménez, María del Carmen. “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. Revista de Estudios Hispánicos 48.2 (2014): 329-351.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1988. Impreso.

Di Benedetto, Antonio. Mundo animal. Buenos Aires: Fabril Editora, 1971. Impreso.

Guerrero Ortega, Francisco Javier. El cuerpo incierto. Corporalidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010. Impreso.

Gutiérrez Girardot, Rafael. Ensayos de literatura colombiana I. Medellín: Unaula, 2011. Impreso.

Kobayashi, Yukie. “Señor que no conoce la luna, de Evelio Rosero, o la libertad como la fatalidad”. Vistas al Patio 2.3 (2009): 165-180. Impreso.

Kronik, John W. “Pabellón de reposo: la inquietud narrativa de Camilo José Cela”. Centro Virtual Cervantes. Web. 15 de abril de 2015.

Lynch, John. Simón Bolívar. Barcelona: Editorial Crítica, 2006. Impreso.

Maldonado, Luis. La retórica de la herida: figuraciones del desgarre corporal en la política y literatura latinoamericana. Pittsburgh, PA: Nuevo Siglo, 2010. Impreso.

Menton, Seymour. La nueva novela histórica de la América Latina. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.

Neira, Armando. Entrevista a Evelio Rosero: “Simón Bolívar fue especialmente cruel”. El País, 28 de enero de 2012. Web. 14 de noviembre de 2014.

Padilla Chasing, Iván Vicente. “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”. Literatura: Teoría, Historia, Crítica 14.1 (2012). Web. 18 de abril de 2015.

Reverend, Alejandro Próspero. “Autopsia del cadáver del excelentísimo señor Libertador General Simón Bolívar”. Biomédica 24.1 (2004): 11-12. Impreso.

Rodríguez Jiménez, Pablo. “Cuerpos, honras fúnebres y corazones en la formación de la República colombiana”. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 38.2 (2011): 155-179. Impreso.

Rosero, Evelio. En el lejero. México D. F.: Tusquets, 2013. Impreso.

______. La carroza de Bolívar. México D. F.: Tusquets, 2012. Impreso.

______. “La creación literaria”. Boletín Cultural y Bibliográfico 30.33 (1993): 109-120. Web. 14 de abril de 2015.

______. Mateo solo. Villavicencio: Fondo Editorial Entreletras, 1984. Impreso.

______. Muertes de fiesta. Bogotá: Planeta, 1995. Impreso.

______. Señor que no conoce la luna. Bogotá: Planeta, 1992. Impreso.

Scarry, Elaine. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. Nueva York: Oxford University Press, 1985. Impreso.

Sommer, Doris. “Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin America”. Salmagundi 82.83 (1989): 111-141. Impreso.

Sontag, Susan. La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas. Madrid: Taurus, 1996. Impreso.

Valencia, Christian. Entrevista a Evelio Rosero: “La tentación de los extremos”.

Revista Arcadia. 18 de enero de 2012. Web. 23 de enero de 2015.

Valéry, Paul. Estudios filosóficos. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1993. Impreso.

Vanegas, Orfa Kelita. “Héroe, historia y farsa en La carroza de Bolívar de Evelio Rosero”. Perífrasis 4.7 (2013): 132-148. Impreso.

Varela, Fabiana Inés. “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”. Revista de Literaturas Modernas 37 (2007): 209-228. Impreso.

LA MIRADA DEL FLÁNEUR Y LOS MOTIVOS DE LA TARDE/NOCHE EN LOS PRIMEROS POEMAS DE LAS LUNAS DE CHÍA

Jorge Chen Sham

En los primeros poemas de Las lunas de Chía (2004), el único libro de poesía que a la fecha ha publicado Evelio Rosero, se traza el movimiento continuo por el espacio urbano a través de la mirada de un yo poético fláneur. En el más reciente estudio sobre esta figura, Dorde Cuvardic García la define como una categoría socioestética que interpreta las urbes decimonónicas en desarrollo a partir de la revolución industrial y toma conciencia de los cambios históricos que se producen en medio de un theatrum mundi que observa e intenta discriminar (27). Aunado a lo anterior, Cuvardic García apunta que el despliegue de la mirada no es nada inocente; la mayor parte de las veces está condicionada por la percepción del otro marginal. Se trata de una experiencia ambigua en el desarrollo de las urbes del siglo XIX al XX, ya que, de la actitud de indiferencia hacia sus habitantes (consumismo, cultura de masas, capitalismo), la flanerie occidental se mueve hacia la simpatía por aquellos que la urbe olvida o discrimina (Chen Sham, “Picarisme” 122-123). El fláneur se pone en la perspectiva de la periferia, la diferencia y la marginalidad para mirar con simpatía a los que son desfavorecidos por sus proyectos de desarrollo o se encuentran dentro de una situación de supervivencia que los aísla o los estigmatiza socialmente.

He ahí en donde llama la atención un poemario como Las lunas de Chía; Rosero no quiere sustraerse de esta problemática y, aunque pensemos que la poesía podría ser menos proclive a este tipo de indagación, más propia de la narrativa[41], ella se hace eco de este pensamiento. Las lunas de Chía suscita una radical e insospechada respuesta por parte del poeta colombiano, porque él vive en un entorno que no lo deja indiferente.

Ahora bien, llaman poderosamente la atención los motivos temporales que

escoge Rosero para darle movimiento y continuidad a su reflexión poética: aunque el título del poemario se incline por la ambientación nocturna en la metonimia que desarrolla con el símbolo de las “lunas”, Rosero ubica estos poemas en las notaciones de la tarde/noche. Su impronta en nuestro imaginario poético se relaciona con la significación del “éxtasis crepuscular” y “la meditación nocturna”, y de este modo se encamina hacia la absolutización de la experiencia poética. Ya la filosofía del romanticismo pensó esta experiencia en términos del poder supremo de la naturaleza y del espíritu en su mediación con la realidad apariencial del mundo y del individuo. De ahí la función del poeta como el mediador que posibilita trascender la realidad apariencial y acercarnos a un proceso de integración con el cosmos, cuya prerrogativa será su capacidad de revelar y de expresar. En su fundamental estudio sobre el romanticismo inglés, M. H. Abrams explica esto al presentar la experiencia de vida/creación como una intensificación de los atributos y cualidades del poeta, correlativos a su crecimiento espiritual frente a la contingencia y la apariencia material:

La profunda experiencia que tiene el poeta del sufrimiento y la mortalidad humanos se traduce sistemáticamente en una relación alterada entre su ojo y su objeto: la escena natural articula y devuelve reflejados los sentimientos rudimentarios que le aporta la percepción del espíritu, de tal manera que el correlato de su nuevo mirar al hombre “con otros ojos” es su nueva percepción de los objetos naturales como inmersos en una luz y una sombra diferentes. (Abrams 88)

Para que se despliegue esta revelación y se mire diferencial y radicalmente al individuo y la materia, se impone un tiempo preferible en el que la ensoñación y la imaginación deben ejercitarse. Ese crecimiento espiritual del poeta solo es posible si dejamos esa realidad cotidiana y aparente para perfeccionamos en la vida interior, restitutiva y reintegrativa con nuestro propio yo, porque, para los románticos, “son precisamente el sueño y los demás estados ‘subjetivos’ los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que ‘es más nosotros mismos’ que nuestra misma conciencia” (Béguin 29). La noche —como también las transiciones del día a la noche (el crepúsculo) o viceversa (el amanecer)— se convierte en el tiempo ideal para llevar a cabo estas transformaciones del espíritu. Los momentos poéticos ideales para interpretar

este estado de conciencia intensificada o de funcionamiento reflexivo y meditativo serán la tarde, la noche y la madrugada (Rosero privilegia aquí los dos primeros), cuando se lleva al límite la confrontación con los grandes fantasmas del poeta: la existencia y la soledad.

A la luz de lo anterior, la tarde/noche posibilita la observación reflexiva del fláneur citadino en Las lunas de Chía. El poemario se inaugura con “Esquina”, espacio en donde la mirada de los transeúntes en el día ajetreado contrasta con la meditación nocturna, llena de desolación y de carencias humanas. Este poema inicia la aventura por la ciudad con una invitación a considerar el ambiente citadino desde la óptica del que observa e intenta entrar en la subjetividad de sus habitantes:

Cientos de miles de rostros cruzan por esta esquina

mañana y tarde en sus mil y una historias

repetidas,

atiborrados de horror, de dulzura

de pura candidez, estupefactos

zigzaguean como cientos de miles de peces

cada uno en su propia pecera

nunca parecida al mar

ah, seres...

Y solo en la noche desaparecen

solo cuando la noche deshabita la esquina

la enlutece.

En dónde duermen ahora esos rostros, en dónde viven,

a esta hora quién de todos ellos se muere,

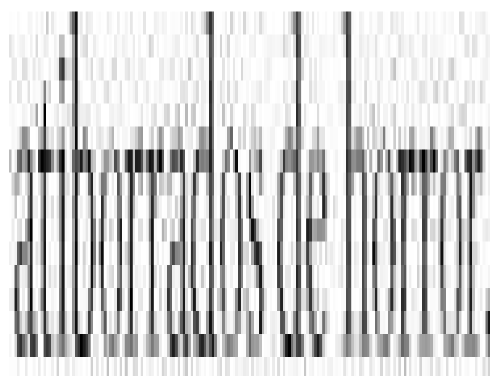
se llama a gritos

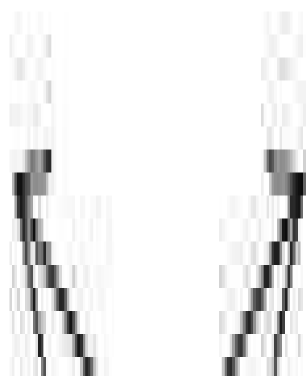
o es jubiloso del simple acto de amar

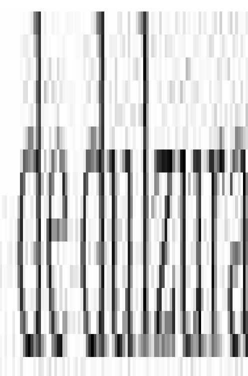
y canta asomado a una ventana de hotel,

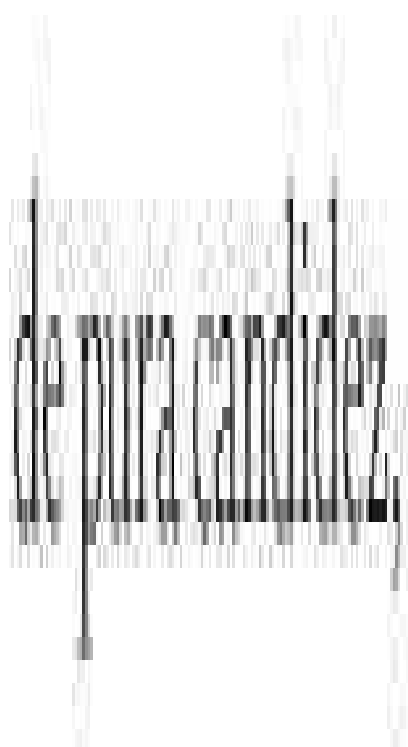
su sombra y sus ojos doblando la esquina vacía. (8)

Observemos cómo el yo poético se erige en observador del espectáculo citadino de esa multitud de transeúntes que se caracterizan, en el primer verso, en su elemento más conspicuo (“Cientos de miles de rostros”); la mirada del yo poético se encuentra enfocada pero únicamente puede captar generalidades, que resume con el lastre de “historias/ repetidas” (vv. 2-3), con el fin de que el encabalgamiento pondere la repetición absurda de la escena cotidiana y la vida alienada de la ciudad. Con una gran maestría, Rosero hace hablar esos rostros en un cruce de imágenes en los versos 4 y 5:

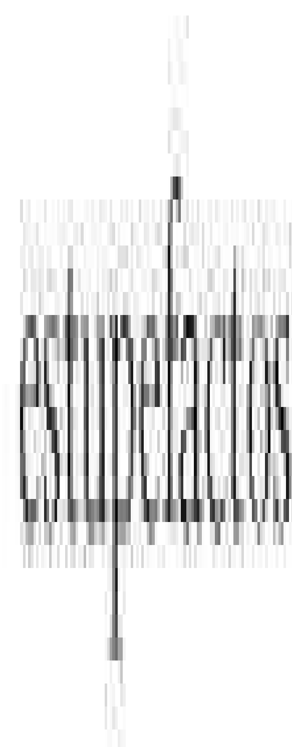

atiborrados de horror,




de dulzura


de pura candidez,




estupefactos

La equivalencia y la antítesis están al orden del día para que “atiborrados de horror” (v. 4) se refuerce en “estupefactos” (v. 5), y se haga lo propio con “de dulzura” (v. 4) y “de pura candidez” (v. 5). Se nos muestra una multitud caótica, y sus sensaciones, más que ser opuestas, se posicionan como dicotomías contrastantes. Tal exasperación que produce la urbe sería la consecuencia de dos acciones que el poema valora en forma paralela para caracterizar así el movimiento citadino: el “cruzan por esta esquina” (v. 1) se reproduce en el verbo “zigzaguean” del verso 6, con una comparación contundente entre los peces dentro de su pecera y los habitantes citadinos en su ajetreo hacia sus casas. De esta manera, la ciudad se compara con un mar cerrado, un espacio no abierto, cuando se indica que el comportamiento de esos peces es el de “cada uno en su propia pecera” (v. 7); así, el yo poético critica el encapsulamiento protector y el individualismo de esa máquina humana que pulula por las calles de las grandes ciudades.

Su contraste se produce en la oposición día-noche; la segunda parte de “Esquina” describe la ausencia de movimiento humano. El verbo “deshabita” del verso 11 hace responsable a la “noche” de esta acción, que contrasta con el ajetreo de la primera parte del poema. Así, el tráfico y el ruido dan paso al silencio y la oscuridad. La acción de “enlutecer” (v. 12), que Rosero atribuye a la “noche”, desemboca en la atmósfera de tristeza y ausencia que ensombrece al yo poético y permite el tono reflexivo de meditación desplegado entre los versos 13 y 18. Los interrogantes que encierra este final son propios del nocturno de carácter metafísico, trasladados aquí a la materia de la flanerie urbana. Dado que encierran una meditación acre, expresan la conciencia dolorosa de quien se siente aislado y enfrentado a su propio refugio interior (Chen Sham, “Modalidades” 96). Como en la primera parte del poema, de nuevo surge una oposición entre esos “cientos de miles de rostros” (v. 1), que están ahora en sus “peceras”, y el fláneur, observador. En cuanto a los habitantes citadinos, las marcas son negativas en relación con la muerte:

En dónde duermen ahora esos rostros, en dónde viven,

a esta hora quién de todos ellos se muere,

se llama a gritos (vv. 13-15)

En cuanto al yo que observa desde la ventana, sus marcas son positivas porque se relacionan con la posibilidad de amar:

o es jubiloso del simple acto de amar

y canta asomado a una ventana de hotel,

su sombra y sus ojos doblando la esquina vacía. (vv. 16-18)

En "Esquina", Evelio Rosero utiliza la tercera persona distanciada para que el fláneur escamotee, con la distancia, y nos abra directamente su conciencia. La impersonalidad del sujeto que realiza la acción en los versos 16 al 18 es solamente transitoria hasta que el lector se percata del ángulo de focalización de la escena urbana en los versos 17 y 18: "y canta asomado a una ventana de hotel, / su sombra y sus ojos doblando la esquina vacía". El movimiento de focalización obliga a visibilizar el marco óptico, el lente personal desde el cual se mira ("asomado a una ventana"); se trata de un punto de vista interior que se desborda hacia el exterior ("la esquina vacía"). Toda percepción se inicia y tiene su origen en la visión íntima y personal. Se trata de la "individualización subjetiva de lo expresado" (Jenny 46) en cuanto se percibe; de ahí que se subraye una "ventana de hotel" como sinécdoque de la conciencia individual a través de "su sombra y sus ojos". El yo poético intenta aprehender la ciudad a través de una conciencia que procura salirse de sí misma; busca un contacto que, en principio, es imposible si no trasciende el cuarto del hotel en el que se sitúa, aunque tal vez la noche no se lo permita del todo, porque ahora lo que encuentra es una "esquina vacía" (v. 18), en oposición a su deseo de comunicación ante la soledad manifiesta de su encerramiento.

En la retícula de Evelio Rosero triunfa la individualización, de manera que la realidad visible y palpable se encuentra, de hecho, en el interior de la ventana,

protegida por ella y resguardada por el espacio de la habitación del hotel. Esta misma individualización la plantea Jenny para el caso de Mallarmé, quien en "Les fenetres" de su poemario Poésies (1887) problematiza las posibilidades de la individualización subjetiva que realiza el poeta en la oposición exterioridad/interioridad, con el fin de captar el lugar auténtico en el que se desarrolla la conciencia creadora: "en cuanto a lo que persigue por la ventana, se trata de un espectáculo que, de entrada, está transfigurado imaginariamente [...], de suerte que [...] ve por la ventana solo la imagen de su propio deseo" (Jenny 101). Pero, a diferencia de lo que ocurre en Mallarmé, en Rosero este movimiento subjetivo e interior logra dos cosas: a) trasladarse hacia una "individualización subjetiva" advirtiendo la necesidad de que en su conciencia se proyecte esa posibilidad de palpar la trascendencia; y b) irradiar ostensiblemente sobre la marginalidad en la que se posiciona ideológicamente hablando, mientras que la soledad y la necesidad de comunicación lo arrastran al devaneo urbano. Encontramos esta oscilación en su poemario porque el fláneur, paseante y callejero, necesita paliar sus carencias e intentar comulgar con lo exterior, tal y como le ocurre con las colegialas que se quedan en el parque por la tarde en "Apariciones", que tanto atraen al yo poético, seducido por su belleza:

Son fúnebres las faldas de las colegialas

a esta hora del día

cuando en manojos, intempestivas

a una vuelta de azar como golpes de luz

(v. 5) y perfume de lápices y cuadernos que se entreabren como ellas mismas

se aparecen en los parques, las fugitivas.

Qué buscan entre la hierba,

Qué traen entre las manos, por qué

sabiéndolo

(v. 10) o sin saberlo

desde el otro lado de su memoria

nos enamoran hasta el arrepentimiento[.] (10)

El hipérbaton inicial está al servicio de lo cromático, de los cambios de luz y sus transiciones, propias de la retórica del crepúsculo; así, con “fúnebres las faldas” del verso 1 se marcan las transiciones lumínicas de la tarde sobre los cuerpos de estas colegialas, que se comparan en el verso 4 con “golpes de luz”. Su aparición abrupta se anuncia en el parque y todo el paisaje se carga con sensaciones olfativas y visuales, en una comparación de las colegialas con las flores. Así lo evidencia la mención de las colegialas con el sustantivo colectivo “en manojos” (v. 3) o el símil del verso 5: “[como] perfume de lápices y cuadernos”, que patentiza la cadena metonímica del embelesamiento del yo poético. También la equivalencia desplegada al final de verso, buscando la rima consonante entre “intempestivas” (v. 3) y “fugitivas” (v. 6), subraya su naturaleza transitoria y fugaz. No es inocente tal mirada absorta en el fláneur, a quien el espectáculo de la belleza inaudita no deja impávido. Así como en el éxtasis crepuscular la luminosidad vespertina alumbra (Chen Sham, “De la mirada” 41) los cuerpos de las colegialas para que se vuelvan traslúcidos y devuelvan su radiante esplendor, la tarde también genera una meditación sobre la pasión amorosa. Comprendemos, entonces, que todo el poema se desarrolla bajo esa sinécdoque de la belleza exultante en la que la juventud y las flores establecen su cadena metafórica, mientras que el yo poético se erige como un observador que, “desde el otro lado de su memoria” (v. 11), pierde la razón. Así concebido, el amor es una pasión que arrastra al ser humano; en su diálogo Fedro, o de la belleza, Platón indica lo siguiente:

Cuando un hombre ve las bellezas terrestres y se acuerda de la verdadera belleza, su alma recobra las alas y desea volar [...]. Este es, de todos los entusiasmos, el más magnífico en sus causas y en sus efectos para el que lo experimenta, y para aquel a quien se lo comunica. El hombre que abriga este deseo, y que se apasiona por la belleza, recibe el nombre de amante. (140)

El fláneur enamorado de Evelio Rosero desea que la belleza lozana de las colegialas lo conduzca a esa memoria que ahora debe despertar para recobrar el tiempo perdido; se trata de una empresa casi imposible en este espacio de la ciudad, aunque se intente recuperar. Por ejemplo, en poemas como “Inquilina” o “Tres de la tarde”, la observación nocturna y vespertina, respectivamente, inciden en esa contemplación de otras dos figuras que a la postre son marginales; se trata de una mirada, voyerista por excelencia, sobre la marginalidad. En el caso de “Inquilina”, nos situamos en el espacio de la ventana del hotel en la que el yo poético se localizaba anteriormente. Desde allí ausculta en la noche solitaria, para que la primera parte del poema nos permita realizar un retrato:

De noche era posible la inquilina en la ventana,

ambas desvestidas:

la ventana sin su persiana,

la inquilina sin su piyama.

(v. 5) Con toda su cabellera a cuestas iba y venía,

cantaba Noches de Bocagrande

los ojos en nada,

sentada al filo de su cama, y un cigarrillo. (11)

Rosero establece un paralelismo inicial entre la “inquilina” y la “ventana” (v. 1), con base en su condición de estar “desvestidas” (v. 2) las dos; pero, en la lógica de la percepción, una sería la consecuencia de la otra, pues gracias a la ventana, cuya persiana está abierta, es posible que se decante la mirada voyerista escrutando los más mínimos movimientos personales e íntimos de su alter ego, otra inquilina del hotel. La clave se encuentra en el mirón, cualidad en la que el fláneur aventaja a cualquiera de los seres humanos; este se convierte en voyerista

gracias a la atención prestada a la desnudez: “la inquilina sin su piyama”, indica el verso 4. Aquí la “ventana sin su persiana” (v. 3) funciona como un verdadero marco de pintura (Sanabria 135-136), pero a la vez es marco de la conciencia del espectador que es aquí el yo poético. Y digo alter ego porque ambos poseen las mismas características: están solos en sus cuartos y habitan un lugar de paso y de arriendo como es un hotel. Además, en orden estrictamente espacial, las dos ventanas están equidistantes, dentro de un paralelismo que los versos 3 y 4 motivan en forma de dístico o pareado de perfecta simetría: “la ventana sin su persiana, / la inquilina sin su piyama”. La presentación inicial y la transgresión de la intimidad se producen en esta primera parte del poema, con el fin de que el movimiento de la mirada prosiga del exterior hacia el interior; los “ojos”, en cuanto procedimiento de la visión, continúan invadiendo el otro espacio personal. Su acercamiento se logra gracias al verbo colindar, de una cercanía que moviliza el deseo por indagar (Sanabria 131):

Ya nuestros ojos colindaban con su ventana
su cuartito inmensurable,
su infinito cielo arrendado.

Se miraba a un espejo colgado como un crucifijo
y rezaba algo que solamente lográbamos imaginar.

Nosotros los decrépitos
vivíamos con ella, para ella
y su gran fiesta repentina. (11)

El efecto contrastante de la visión en las dimensiones de un cuarto de hotel

catalogado de “cuartito inmensurable, / su infinito cielo arrendado” (vv. 10-11) provoca la tensión/distensión de la mirada. La escena voyerista es doble, porque la inquilina realiza también la misma acción que el yo poético a través de un “espejo”, en una suerte de paralelismo especular que produce la ilusión óptica de la cercanía y de la connivencia:

el yo poético → ventana → inquilina

inquilina → espejo → su cuerpo

Pero la construcción de la imagen del espejo ofrece un problema: el “espejo colgado como un crucifijo” (v. 12) no se refiere tanto a su colocación como a la extraña posición que adopta la mujer frente al espejo, con unos movimientos que corresponden al espectáculo que monta ella en el cuarto/teatro. Desde el verso 5, la mujer se concentra en dramatizar con sus movimientos corporales, la impostación de su voz para el canto, sus rezos de palabras, su danza y desnudez, un simulacro que acapara y atrae la mirada voyeur del otro. El yo poético, absorto, contempla la escena; su placer y delectación están descritos en los versos 15 y 16, con esa necesidad de integración-comunión dentro de un ritual mágico y festivo: “vivíamos con ella, para ella / y su gran fiesta repentina”. El goce y el placer son máximos cuando ella incita con su acto de acariciarse el pecho y el voyerista se excita, en un acto voluntario y premeditado desde el punto de vista de quien lo provoca y ejerce. Se trata de una provocación, que podemos catalogar como escena de gratificación mutua; veamos la parte final de “Inquilina”:

Todavía se atrevía en la penumbra amarilla,

urgente,

poco antes de cerrar la persiana para siempre,

(v. 20) y ofrecía un pecho iluminado

como si nos amamantara a todos.

Después sonreía como si se despojara,

pero al fin cerraba la persiana con un bostezo grande.

Oscuro como la breve mancha de su sexo,

(v. 25) su íntimo gesto a la expectativa

y desde allí, desde su carne

una luz idéntica a ella

parecía invocarnos,

eso nos parecía, antes de cerrar nuestras ventanas de luces apagadas,

(v.30) antes de cerrar nuestros corazones

antes de sepultarnos

entre los fríos aposentos que nos despreciaban. (12)

El consentimiento y la connivencia se explican tanto en la sonrisa del verso 22 como en la premeditación que provoca no solo el acto de acariciarse los senos, sino también el bostezo final. En este sentido, desde el punto de vista de la mirada —y, por lo tanto, espacial—, la persiana que se va a cerrar marca el final del acto teatral, al que también hemos asistido en cuanto lectores voyeristas. El gesto culmen se produce en el verso 23: “pero al fin cerraba la persiana con un bostezo grande”, en donde abrir la boca y cerrar la persiana establecen unas fronteras; aunque la alusión no termina aquí, pues el movimiento descendente de la boca se relaciona en el verso 24 con los genitales femeninos: “la breve mancha de su sexo”.

Así las cosas, no se trata de gestos furtivos; todo ha sido ensayado y orquestado en sus detalles para que la delectación y la provocación sean totales en un

fingimiento nada inocente (quien actúa pretende no percatarse de que es objeto de un mirón). Se cierra la escena para que asistamos a lo efímero de la gratificación libidinal de ambos sujetos; el yo poético y la inquilina están en un juego en el que no existe ignorancia, pero sí mucha perversión. La notación cromática de los claroscuros en el poema, de "desde su carne/ una luz idéntica a ella" (vv. 26-27) a "antes de cerrar nuestras ventanas de luces apagadas" (v. 29), dibuja la luminosidad del cuerpo femenino. Su irradiación se transparenta en el voyerista para cerrar abruptamente en la ilusión así terminada, cuando las luces acaban el espectáculo. Aquí la oscuridad se dibuja desde el cuerpo que se cierra a la gratificación, al tiempo que la persiana también lo hace. La escena se acaba, el teatro iluminado de placer acaba porque las luces del espectáculo se apagan y lo que aparece es la oscuridad de la noche. La gratificación es solamente momentánea: "Su goce viene reforzado por lo inasible, lo efímero" (Sanabria 111); el poema refuerza la soledad y las carencias afectivas en una triple comparación final que retrocede hacia el interior del yo poético:

→ antes de cerrar nuestras ventanas de luces apagadas (v. 29)

→ antes de cerrar nuestros corazones (v. 30)

→ antes de sepultarnos / entre los fríos aposentos que nos despreciaban (vv. 31-32)

Se trata de un desenlace bien logrado por el movimiento que se produce: de las "ventanas" hacia los "corazones", de lo exterior hacia lo interior, para que al final el encapsulamiento y el repliegue en sí mismo sean totales, en esa imagen de "los fríos aposentos" del verso 32, la cual traduce el refugio solipsista del ser humano. Para ello, el contraste de luz/oscuridad refuerza implícitamente la notación temporal de la noche con esa soledad apabullante y lastimera.

Lo interesante es que el claroscuro también invade la escena de "Tres de la tarde" —el último poema que analizo en este artículo—; la notación temporal es explícita en el título del poema. Por lo demás, el inicio del poema nos sitúa en el espacio cerrado de una sala de cine, en donde el yo poético siente la amplitud de un lugar cargado negativamente desde el momento en que se marca su carencia de compañía y de contacto (Béjar 45):

Solo en esta sala de cine vacía,

cuando todavía no ponen la película,

se oyen de afuera los ruidos de afuera

los pasos de un celador al otro lado de la puerta

y las sillas sin un tosido

sin otro espectador solitario

que nos haga menos solos

cuando la película no empieza

cuando la película se demora

cuando la película se hace de rogar.

¿Quién es el único habitante de la tierra? (15)

Como vemos, el yo poético es un espectador que viene a ver una película. Pero, al dimensionar la inmensidad de la sala, la espera se hace eterna y se impacienta, mientras el silencio agudiza los sonidos (“los ruidos de afuera”, “los pasos de un celador”) y la ausencia se vuelve ostensible y una obsesión cuando se pregunta cuándo comenzará la dichosa película (vv. 8-10). En la primera estrofa, tres veces se enuncia la soledad que carcome la conciencia del yo poético: en el verso 1 (“Solo en esta sala de cine vacía”), en el verso 5 con la prosopopeya “y las sillas sin un tosido”, y, por último, en los versos 6-7, cuando se preocupa por la ausencia de otros espectadores, remachándolo otra vez con la preposición de negación sin (“sin otro espectador solitario / que nos haga menos solos”). La soledad se vive mal y es un síntoma de que algo está fallando, de esa falta de comunicación que el fláneur de Rosero intenta suplir con su periplo citadino. Por ello, no es de extrañar que, en este poema, el apóstrofe lírico del verso 11 resuene en el silencio de esa sala vacía: “¿Quién es el único habitante de la

tierra?"[42], para que la lamentado subraye la tensión anímica interna. Así las cosas, el mundo exterior lo afecta y el yo poético es presa de una intranquilidad interior; de ahí la constatación que suena a queja de los siguientes versos:

Ninguna pareja de novios a mi lado

o amigas o amigos comiendo palomitas

solo yo y mi silla en mitad del cielo blanco

(v. 15) abrazados en el agrio piso de madera, que huele a moho. (15)

Estos versos parecen traducir esa derrota personal y la situación de indefensión en la que se sitúa el yo poético a la hora de entablar contacto y comunicación con otras personas. Sin embargo, el resto del poema reproduce el sorprendente encuentro que sucede a continuación:

¿Por qué entra al fin intempestiva esta

pobre vieja

Mutilada?

Esfinge en la penumbra

(v. 20) empuja lenta su sombra de oráculo,

una llaga verde iluminando sus pupilas.

Se detiene y nos convoca con su aplauso de muletas.

Es una vieja prostituta, todavía con esperanzas.

Es, de cualquier modo, como un agradecimiento
que yo reconozco.

La veo empinar al cielo el rostro amarillo

su desdentada boca, su risotada invisible.

Oigo la voz de años que configura el antro:
—No vengo a cine —me dice—, pero si usted quiere lo acompaño,
¿Me da cualquier moneda y lo acompaño? (16)

La pregunta de los versos 16 al 18 verdaderamente responde a la interrupción de la reflexión lastimera del yo poético, en el contexto de silencio y de penumbra propio de una sala de cine; lo mismo sucede con el lector que ve también entrar en escena a otro personaje. Las dudas surgen con el tipo de pregunta lanzada: “¿Por qué entra al fin intempestiva esta / pobre vieja / mutilada?”, como si le molestara la intromisión de la “pobre vieja” en un espacio que, en su fuero interior, tal vez ya había asimilado como suyo, para el disfrute de esa esfera personal que delimita una posición individual. Es más, en la disposición de los versos en la página, Rosero realiza un encabalgamiento para crear la sorpresa y el énfasis; el adjetivo “mutilada” está separado del sustantivo que acompaña, lo cual hace más ostensible los defectos físicos de la “vieja”. Logra también un distanciamiento un poco repulsivo, cuando la compara con la figura de la esfinge (v. 19) y destaca los molestos ruidos que produce (“con su aplauso de muletas”, v. 22), hasta el punto de que su observación la estigmatiza con sorna e ironía (“Es una vieja prostituta, todavía con esperanzas”, v. 23), lo cual se complementa con dos rasgos físicos, su boca y su risa. Con esta información, la duda surge: ¿cómo sabe cuál es su forma de ganarse la vida? Ahora bien, el cine solitario, en el pase vespertino, cobra nuevo sentido en el verso 28: “Oigo la voz

de años que configura el antro”, que alude precisamente al lugar de encuentros fortuitos en la clandestinidad que la oscuridad ofrece. Esto sorprende al lector, no tanto al yo poético, que sabe qué tipo de mujeres solas podrían frecuentar el cine a esa hora. La invitación de la vieja prostituta, desdentada por cierto, apela a la conmiseración frente a la soledad de la que se queja el yo poético.

El fláneur de Rosero es, entonces, tan marginal y solitario como la “inquilina” o “la vieja prostituta” con las que se codea; no hay posibilidad de comunicación, y el placer de los lugares que frecuenta (los parques, los cines, las esquinas, las habitaciones de hotel que observa) es tan frágil y momentáneo que devela la tensión irreductible entre el individuo y la sociedad (Béjar 57). Estos cuatro poemas del comienzo de Las lunas de Chía permiten radiografiar la dinámica de espacios abiertos (la esquina y el parque) contra los cerrados (el cuarto o el cine). La tarde y la noche se establecen como esas modulaciones temporales y ambientales que influyen en la percepción de toda la escena, y, como tales, enmarcan el espectáculo de la ciudad en la irradiación de la soledad y de la incomunicación sobre el yo poético y el mundo exterior. Como lo señala Freud: “Contra el temible mundo exterior solo puede uno defenderse mediante una forma cualquiera de alejamiento si pretende solucionar este problema únicamente para sí” (71).

Las repercusiones de la soledad acarrean problemas en el plano personal y, principalmente, en el de las interrelaciones. Evelio Rosero apuesta ostensiblemente por interrogar las posibilidades de la flanerie; pone en duda la dimensión comunicacional de esta ante un personaje que me parece desencantado y ambiguo en estos tiempos de globalización socioeconómica y de desconfianzas existenciales, propios de un pensamiento que se asocia con la crisis y la decepción frente a lo social, y apuesta por una “garantía de honestidad” (Navajas 118). En este sentido, si priva la soledad es porque los motivos de la tarde/noche desencadenan que el fláneur medite y reflexione, y para ello debe callejear abiertamente buscando el plano de “la realización personal a través de un proyecto afectivo con el otro” (Navajas 118-119). ¡Qué difícil es emprenderlo en tiempos de “esas lunas de Chía”!; pero es una empresa que un poeta como el colombiano Rosero no puede dejar de acometer en este nuevo milenio.

TRABAJOS CITADOS

Abrams, M. H. El romanticismo: tradición y revolución [1971]. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Editorial Visor, 1992. Impreso.

Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa [1939]. Trad. Mario Monteforte Toledo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

Béjar, Helena. “Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras”. De la intimidad. Ed. Carlos Castilla del Pino. Barcelona: Editorial Crítica, 1989. 33-57. Impreso.

Chen Sham, Jorge. “Modalidades del nocturno poético en la Generación del 40. La noche ensimismada en Martínez Rivas, Mejía Sánchez y Cardenal”. Lengua, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua 35 (2010): 90-112. Impreso.

______. “De la mirada intimista y reflexiva al ‘éxtasis crepuscular’ en Alfonso

______. “Picarisme et romain urbain en Amérique centrale: les cas de Sergio Muñoz et Henry Petrie”. Les récits de la marginalité en Amérique. Ed.

Cécile Bertin-Elisabeth. Fort-de-France: Cara'ibeditions-Université, 2014. 121-142. Impreso.

Cuvardic García, Dorde. El “fláneur” en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo. París: Éditions Publibook, 2012. Impreso.

Freud, Sigmund. El malestar en la cultura [1930]. Trad. José Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. Impreso.

Jenny, Laurent. El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935). Trad. Manuel Talens. Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis, 2003. Impreso.

Navajas, Gonzalo. “Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española”. Revista de Occidente 143 (1993): 105-

130. Impreso.

Platón. Fedón. Fedro. Trad. José Domínguez Mateos. Madrid: Ediciones Mestas, 2004. Impreso.

Rosero, Evelio. Las lunas de Chía. Medellín: Fondo Editorial Eafit, 2004. Impreso.

Sanabria, Carolina. Contemplación de lo íntimo: lo audiovisual en la cultura contemporánea. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2011. Impreso.

LA ENCRUCIJADA DEL ESTILO: NOVELA HISTÓRICA O HISTORIA FICCIONALIZADA

LA CARROZA DE BOLÍVAR: ENTRE LA VERDAD HISTÓRICA Y LA VERDAD NOVELESCA

Iván Vicente Padilla Chasing

La novelística de Evelio Rosero se halla comprometida con la realidad colombiana: en su condición de novelista, desde sus inicios, se ha mostrado sensible e inconforme con ella, y no ha dudado en convertirla en objeto estético de su narrativa. Su práctica del arte de la novela revela que entiende el género como una forma de expresión en la que, a través de la ficción, el espíritu crítico del novelista manifiesta sus desacuerdos y antagonismos con todo aquello que afecta su existencia. Con respecto a su situación en el “campo” (Bourdieu) de la novela colombiana, además de hacer parte de una generación de escritores que nació y se formó en un país marcado por un largo y complejo conflicto armado, Rosero es de aquellos novelistas que desde su ingreso en él —en su caso con la novela Mateo solo (1984)— se resistieron a seguir las tendencias del boom y el realismo mágico e irrumpieron con una propuesta estética que abandona la visión mítica o mágica de la realidad colombiana (Pouliquen 63-94). Esta actitud justifica en sus novelas la valoración artística de factores socioculturales resultantes del carácter anómico del Estado colombiano; no obstante, para él no se trata de evaluar problemas en sí mismos, sino la forma como estos afectan la conciencia de individuos que buscan constituirse en sujetos y se ven sobrepasados por una realidad que penetra hasta lo más profundo de su intimidad. Rosero indaga en el lado humano, en la interioridad, los recuerdos y la subjetividad de personajes afectados por las circunstancias, la historia, la realidad.

Si bien no se puede soslayar este aspecto, es preciso observar que, aunque sus novelas sugieran un proceso de degradación del ser humano que llega a la pérdida de todo sentimiento de humanidad, Rosero nunca ha hecho de sus novelas panfletos políticos, denuncias, reivindicaciones o conceptualizaciones de tipo moral, sociológico o político sobre este u otro aspecto de la cruda realidad colombiana. Consciente de su oficio, se ha mantenido en los límites del arte

literario y ha concebido obras de alta dimensión estética; para él, el novelista "de una u otra manera está respondiendo a la realidad en que vive", y la literatura "es una manera de asumir la realidad" (Aguilar, párr. 9). Sin ser filosóficas, de ideas o moralizantes, sus novelas dejan espacio para que el lector, en cuanto agente histórico activo del fenómeno literario, experimente placer estético (risa, extrañeza, conmoción, estremecimiento u otro) y, a la vez, ponga a prueba su juicio y sea capaz de cuestionarse con lo leído. En este sentido, La carroza de Bolívar (2012) no es la excepción.

Con la intención de abrir un abanico de posibles aproximaciones a La carroza, me propongo explicar dos aspectos importantes de esta novela, recientemente galardonada con el Premio Nacional de Novela Colombiana 2014. Primero, a través del análisis de algunos aspectos de la "forma composicional" (Bakhtine, Esthétique 34-37), deseo exponer el tipo de novela practicado en este relato, pues, en relación con las novelas anteriores[43], aquí el autor vuelve a las formas y estrategias más antiguas del arte de contar y narrar. Segundo, al explorar la reacción o "toma de posición" ética, estética y política (Bourdieu 321-326) asumida por Rosero en esta novela, aspiro a explicar algunos aspectos de los temas centrales. Esta aproximación sociocultural, además de exponer el "compromiso" del autor con la historia (Barthes 21) y la realidad nacional, busca esclarecer su sentido cultural en la Colombia de hoy, así como su singularidad en el campo de la novela contemporánea nacional. De igual manera, se trata de exponer las implicaciones que conlleva la revisión artística, literaria, de asuntos relacionados con la historia oficial, la memoria colectiva y la falta de memoria.

LA CARROZA DE BOLÍVAR, ¿NOVELA HISTÓRICA?

El hecho de que esta novela incluya en su título al personaje histórico consagrado como "el Libertador", artífice de la independencia y padre de la libertad de cinco naciones latinoamericanas, ha provocado que La carroza sea recibida, en primera instancia, como una novela histórica. Este modo de recepción se percibe en los comentarios e interrogantes hechos por los primeros reseñadores y periodistas en el momento del lanzamiento de la novela: con pocas excepciones, en la mayoría de los casos se ha entendido a Bolívar como el objeto estético principal del relato. En "Simón Bolívar fue especialmente cruel", por ejemplo, Armando Neira sostiene que se trata de una novela en la que el autor "destroza el mito del Libertador", por lo cual, en su entrevista, le preguntó si la intención era "acabar el mito de Simón Bolívar". Sin dudarlo, Rosero respondió:

No es mi propósito desmitificar a Bolívar. Solamente decir la verdad, respecto de una mentira que se ha prolongado e hinchado durante 200 años. Es mi primera, y creo que la última, novela histórica. Fue como una camisa de fuerza que yo mismo me impuse. Pero cuando se trató de abordar la historia no me puse a inventar. (Neira)

Si bien el autor la concibe como una "novela histórica", resulta pertinente observar que, al mismo tiempo, reconoce que "al abordar la historia" no se puso a "inventar". Es decir, hay plena conciencia de que no se trata de una novela histórica en el sentido instituido por Walter Scott en el siglo XIX, ni tampoco de una novela histórica desnaturalizada y convertida en novela de aventuras (Sue y Dumas, entre otros), en la que la historia se convierte en marco de fondo o en pretexto para la acción.

De igual manera, la afirmación de Rosero deja ver que también toma distancia del sentido contemporáneo de las llamadas novelas neohistóricas, en las que, o bien se presenta una versión novelada de la historia con ausencia parcial o total de elementos ficcionales (fenómeno evidentemente comercial), o bien se

inventan intrigas novelescas con intención artística y se recrean momentos o situaciones históricos en cuyas acciones, alrededor de problemas humanos de todo tipo propios de nuestra época, participan personajes igualmente históricos. A pesar de que este último tipo presenta una evidente evolución narrativa que obedece al espíritu crítico moderno, la novela de Rosero tampoco sigue los lineamientos de estas novelas, como Yo, Claudio de Robert Graves, Memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar o, en el caso latinoamericano, Inés del alma mía de Isabel Allende, La otra mano de Lepanto de Carmen Boullosa y La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa, entre otras; en el caso colombiano, Los cortejos del diablo y La tejedora de coronas de Germán Espinosa, Los pecados de Inés de Hinojosa de Próspero Morales Pradilla. La novela de Rosero no sigue ni siquiera los lineamientos de aquellas en las que Bolívar es también protagonista, como El general en su laberinto de Gabriel García Márquez, El último rostro de Álvaro Mutis, La ceniza del libertador de Fernando Cruz Kronfly, entre otras compuestas en las últimas dos décadas del siglo pasado (Giraldo 30-33)[44].

En La carroza, en su condición de personaje histórico, Bolívar no es ficcionalizado; Rosero no lo convierte en protagonista de un problema social, histórico, cultural o existencial de nuestra contemporaneidad. Esta particularidad obliga, en caso de ceder a la tentación de clasificarla, a revisar si se trata o no de una novela histórica en sentido estricto según las corrientes planteadas. De acuerdo con Lukács, la génesis de la novela histórica es el resultado de un sinnúmero de condicionamientos históricos, pero sobre todo de la incidencia de estos en el desarrollo de la “conciencia histórica”; según él, la historia no solo tiene efectos directos en la vida de los individuos, sino también en el arte, donde los artistas configuran su existencia como algo históricamente condicionado (Le roman 17-40)[45]. Con estos presupuestos, en el acápite dedicado a Scott, Lukács deduce que la novela histórica no tiene como propósito principal contar la historia, sino ofrecer a través de los personajes ficcionales una visión veraz de la época histórica que representan, de sus costumbres, valores y creencias, fundamentada en una rigurosa preparación documental. Esta característica emparenta las primeras novelas históricas con la expresión artística de los nacientes nacionalismos. En la novela de Rosero, no obstante, la conciencia histórica no privilegia estos aspectos[46]. Además, su novela comprende dos fábulas paralelas (cosa rara en una novela histórica tradicional): una en 1966 durante el Carnaval de Blancos y Negros en Pasto, y otra en 1822, en la misma ciudad, que engloba a Bolívar y su campaña en el sur del país, pero de la cual Bolívar no es el protagonista, sino un elemento esencial para entender la crisis

histórica y los problemas humanos representados.

Si bien en todas las entrevistas Rosero reconoce que La carroza es el resultado de una investigación de muchos años alrededor de la vida del Libertador, la Independencia y otros personajes como Agualongo[47], es necesario reconocer que la inscripción en el género histórico no obedece al deseo de exaltar el pasado y que, por lo tanto, carece de intención costumbrista y nacionalista. A pesar de que la noción de nación o nacionalismo sigue siendo engañosa y subjetiva, sobre todo en el contexto de la globalización, la reorganización de territorios y la reivindicación de las minorías, hoy en día los asuntos étnicos, lingüísticos, folclóricos, literarios y culturales en general, así como el problema del Estado-nación, están superados en Colombia y en Latinoamérica. Aunque los principios que se supone que afirman la unidad nacional política y cultural no son muy coherentes, hoy por hoy resultaría anacrónico o fuera de lugar un neocostumbrismo o la exaltación de elementos que permitieran construir una nación o rescatar la esencia de lo nacional. Por el contrario, como se verá más adelante, en mi concepto, esta novela se fundamenta en una de las fisuras dejadas en el modelo de nación concebido por la clase dominante y la élite cultural para los colombianos, a saber: el mito formado por la historia oficial alrededor del Libertador no coincide con aquello que parte del pueblo nariñense recuerda de Bolívar. En este sentido, esta novela no obedece al tipo de novela histórica decimonónica. Rosero no copia o imita un modelo preestablecido que, por lo demás, resulta obsoleto para evaluar los problemas de hoy en día. Como en sus otras novelas, la escogencia de la forma emana no solo del tipo de relaciones que él establece con su época, sino también de la necesidad impuesta por los problemas tratados.

Aunque el contenido histórico de las páginas centrales autoriza, en primera instancia, a leerla como una novela histórica, el hecho de contener dos fábulas consiente también la lectura de una novela sin etiqueta clasificadora cuya materia principal es una ficción con personajes no históricos, pero no por ello desprovista de una profunda verdad humana e histórica. A mi parecer, Rosero configura varios modos de lectura y deja al lector la libertad de escoger su modo de recepción y decidir entre la verdad histórica, la legendaria, la novelesca o las tres. En relación con la materia histórica, conviene reconocer que Rosero, al tratar personajes y situaciones históricas sin adoptar el arquetipo formal, explota algunos recursos que lo inscriben en la tradición de novelistas congregados alrededor del descubrimiento estético de Scott, principalmente, el modo “épico de tratar la historia” en la novela (Lukács, Le roman 44). Es decir, en un género

que representa un mundo más complejo, distinto y mucho más diferenciado (social e individualmente) que la antigua epopeya (48). Una novela no es histórica por el hecho de introducir situaciones y personajes históricos, sino por la forma de tratarlos, por el deseo de aspirar a dilucidar, primero, la manera como los sucesos afectan la vida íntima de las personas que participan de una crisis histórica y, segundo, su sentido filosófico para los sujetos de hoy, para quienes el novelista decide rescatar la "base existencial del evento" (45) y contarla a sus lectores de modo que puedan revivir una situación histórica.

¿Qué aspectos permitirían, entonces, al lector asir el carácter histórico de La carroza y contrastarlo con su carácter legendario y novelesco, esencialmente ficcional? Del modo épico de tratar la historia, Rosero conserva, primero, el deseo de aproximarse al carácter de la antigua epopeya; segundo, el interés por personajes históricamente desconocidos, semihistóricos o absolutamente no históricos que desempeñan papeles de primer plano, y tercero, como consecuencia de los anteriores y en estrecha relación con el carácter épico de los temas, el interés por los problemas de la vida popular (Lukács, Le roman 36-39). Estos tres aspectos le permiten al autor desplegar su sentido crítico y revisar el pasado para "darle una vida poética a fuerzas históricas sociales y humanas que, en el recorrido de una larga evolución, han hecho de nuestra vida actual lo que es y la han hecho tal como la vivimos" (56). A mi parecer, estos aspectos determinan el tipo de novela y las problemáticas tratadas en La carroza.

Con respecto al primero de estos aspectos, adviértase lo dicho por el autor en su escrito "La creación literaria", testimonio de una crisis creadora que permite entender que el deseo de escribir una novela histórica es de vieja data y constituye una especie de obsesión-deuda con el pueblo nariñense en su proyecto novelesco. Aquí, Rosero afirma que después de la composición de El incendiado (1988) quiso "elaborar algo épico en torno a la vida y hechos del caudillo realista Agustín Agualongo, el gran estratega indígena que enfrentó a Simón Bolívar y puso a encanecer de ira la cabeza de los patriotas" ("La creación" 118). En este proyecto, esbozado a inicios de la década de los noventa, la categoría "épico" deja claro, primero, que se trataba de algo mucho más ambicioso que una simple versión novelada de la historia y, segundo, que Bolívar nunca figura como objeto estético principal del proyecto; este lo constituyen Agualongo y el pueblo nariñense. Es decir, se trataría de una novela en la que se exalten las cualidades y virtudes heroicas, morales y la disposición al sacrificio de Agualongo y otros personajes desconocidos de la historia nariñense. Rosero confiesa que, en la revisión de documentos, le impresionó muchísimo el hecho de descubrir que

probablemente el caudillo indígena,

[...] en su infancia, haya contemplado aterrado las inmensas cestas repletas de manos, las manos que se quitaban a los traidores al rey, después de sacrificados. Me impresionó además la tremenda convicción del pueblo nariñense de entender que el rey era Dios mismo, y que atacar al rey de España era atacar a Dios. (119)[48]

Es decir, no lo impresionaron tanto las batallas y los hechos que dan cuenta de la llamada “Navidad Negra” (1822), evocada en las páginas centrales (La carroza 214-242), sino algunos aspectos de la vida interior, “convicciones”, que los llevan a asumir ciertas actitudes éticas y heroicas ante las huestes libertadoras.

Salta a la vista que, lejos de atenerse a un modelo tradicional de novela histórica o neohistórica, en La carroza Rosero echa mano, primero, de otras tradiciones, en particular las de las antiguas culturas orales grecolatinas clásicas, en las que narrar implica el ars memoriae o ejercicio de memoria a través del cual se establecen vínculos con las tradiciones ancestrales y se rescatan la sabiduría y las leyendas populares; y, segundo, recurre a modos de expresión de la Edad Media y el Renacimiento enraizados en la vieja tradición de las sátiras menipeas, en los cuales predominan la risa, el humor y la manera carnavalesca de evaluar el mundo (Bakhtine, Loeuvre 43-44). La fusión de estas tradiciones populares faculta la concepción de una novela alejada del modelo arquetípico de la novela histórica tradicional y deja tratar, a través de fábulas paralelas, problemas históricos relacionados con nuestra contemporaneidad, con la memoria colectiva y con Bolívar en particular. En vez de aproximarse al pasado a través de un modelo histórico que impondría la necesidad de concebir un punto de focalización tipo narrador-historiador, Rosero se decide por un narrador-contador-reconstructor de la memoria, cuya mirada recae no tanto sobre lo sucedido (historia), sino sobre aquello que no sucedió porque fue menospreciado, deliberadamente ignorado en el proceso cientista-historicista. Es decir, optó por poner en acción la capacidad que tienen los pueblos de rememorar situaciones o fenómenos cuya esencia, por el hecho de calar en el imaginario, más que el recuerdo, es capaz “de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” a través de los tiempos (Halbwachs 81).

En esta perspectiva, el íncipit de la novela resulta revelador. Paradójicamente, en lugar de encomendarse a Clío (diosa de la historia), Rosero decide empezar el relato a la manera de los antiguos aedos (Homero, Hesíodo, Virgilio), invocando a Mnemosyne (diosa de la memoria)[49], a quien pide ayuda para rememorar y así poder narrar, contar, cantar la historia "del doctor Justo Pastor Proceso López":

Ayúdame a desenterrar la sombra del doctor Justo Pastor Proceso López, a descubrir la memoria de sus hijas, desde el día que la menor cumplía siete años y la mayor era desflorada en el establo de la finca, hasta el día de la muerte del doctor, pateado por un asno en plena avenida, pero háblame también del extravío de su mujer, Primavera Pinzón, canta su amor insospechado, dame fuerzas para buscar el exacto día nefasto en que el doctor se disfrazó de simio, a manera de broma inaugural, resuelto a sorprender a su mujer con un primer susto de carnaval de Blancos y Negros, ¿qué día fue?, 28 de diciembre, día de inocentes, día de bromas, día de agua y baño purificador, año de 1966, 6 de la mañana [...]. (La carroza 13, énfasis mío)

Desde el inicio, haciendo énfasis en sus disyuntivas, el relato se inscribe en la perspectiva de las poco cordiales relaciones entre la historia (cientista y académica) y la memoria popular[50]: esta opción establece el código semántico de la novela y determina su conflicto. Así mismo, obsérvese que, además de inscribir el relato en la vieja tradición de los narradores de las culturas orales, Rosero establece el objeto estético de su novela (unos días de la vida de un personaje de ficción llamado Justo Pastor Proceso); sugiere el tono mítico-épico al fundamentar dicho objeto en el valor que le otorga una tradición oral, que se inicia bajo el signo de la "broma" y la escatología carnavalesca, y, por último, establece las características cronotópicas del relato.

La acción se desarrolla en Pasto, lugar donde se celebra el Carnaval de Blancos y Negros, en el ambiente de bromas entre los días de la celebración pagano-religiosa del 28 de diciembre (el Día de los Santos Inocentes y el rito medieval conocido como "fiesta de locos") y los del carnaval (4, 5 y 6 de enero). Llama la atención que, en oposición al título, en el íncipit no aparezca Bolívar ni otro personaje o tema histórico: aquí nada enuncia, como elemento central, un contenido histórico. Este hecho permitiría afirmar que el Libertador y sus

proezas no constituyen el objeto del relato, que no se trataría de una novela histórica o que el interés recaería sobre aspectos considerados, hasta ahora, como no históricos.

Dividida en tres partes, en la primera pocos elementos enuncian la materia histórica. Por el hecho de iniciar el relato ubicando la acción principal en 1966 y estableciendo que el protagonista es Justo Pastor Proceso, ginecólogo e historiador aficionado que en sus ratos libres escribe una obra sobre Bolívar, se puede decir que Rosero configura un modo de lectura que no corresponde al modelo de la novela histórica. La materia histórica aparece como una especie de obsesión del protagonista y se enuncia parcialmente cuando, por casualidad, descubre la posibilidad de representar el lado pasional del carácter de Bolívar en una carroza de aquellas que elaboran los artesanos nariñenses para el Carnaval de Blancos y Negros (La carroza 57-59). El contenido histórico como tal cobra protagonismo en la segunda parte y aparece como motivo de la conversación de personajes ficcionales y no como materia del narrador principal, que toma distancia de los personajes interesados en la historia nariñense y Bolívar, y de la manera como se relacionan con ella.

En esta parte, la conciencia histórica y el ejercicio de memoria es atribuido a personajes de ficción interesados en reivindicar el heroísmo del pueblo pastuso y esclarecer la verdad histórica con respecto a Bolívar. Esta estrategia narrativa le permite a Rosero concentrar su atención en personajes históricos poco conocidos o no recordados por la historia oficial (Agualongo, entre otros) y en personajes no históricos salidos, según la trama novelesca, de las leyendas populares. De este talante son los personajes que conocemos a través del relato del doctor Justo Pastor Proceso y del profesor de historia Arcaín Chivo, a saber: el historiador José Rafael Sañudo, Belencito Jojoa, Polina Agrado, Joaquín Santacruz y su hija Chepita del Carmen, la bella y silenciosa Fátima Hurtado y su valiente abuela Hilaria Ocampo. Esto hace que el interés no se centre en la batalla de Bomboná, en la vida de Agustín Agualongo o en los levantamientos del pueblo o de los indígenas pastusos, sino en circunstancias menores, en eventos intrascendentes relacionados no tanto con las proezas militares del Libertador sino con aspectos de su personalidad, con su “ambición”, “vanidad” y “concupiscencia”, por ejemplo (La carroza 62). Al parecer, el Libertador acostumbraba a tomar como trofeos de sus campañas a niñas y adolescentes que usaba sexualmente durante algunos días antes de devolverlas a sus hogares: es el caso de Chepita del Carmen, cuyo “embarazo la distinguiría como una cicatriz en el alma, tan pronto se comprobó. Tratándose de otro padre, otro gallo cantaría. Pero un hijo de

Bolívar era un hijo del odio” (204). Por esta razón, el doctor insiste en que se trata de una “biografía humana” (59) resultante de sus “[b]úsquedas humanas” (61).

Como en las grandes novelas históricas, en esta parte, el drama se concentra en los protagonistas menores de la historia. Bolívar pasa a ser un personaje secundario pero esencial para representar poéticamente “los móviles sociales y humanos” que condujeron a los nariñenses “a pensar, sentir y actuar precisamente como lo hicieron en la realidad histórica” (Lukács, Le roman 44). Bolívar aparece como el personaje histórico que es, pero privado de su sentido heroico, pues no representa la fuerza moral del pueblo pastuso sobre la cual recae todo el tratamiento épico de la historia. Su presencia en La carroza es tan solo necesaria para entender la crisis histórica en su carácter humano. Frente al pueblo nariñense, Bolívar figura como un personaje carente de las virtudes que eventualmente pudieran conducirlo al heroísmo: la grandeza humana, el potencial del heroísmo humano, capaz de manifestarse en una situación extrema, existe en el pueblo (54). Al interesarse por los problemas de la vida del pueblo y los personajes menores o desconocidos, Rosero hace de lo popular y legendario la esencia de esta novela. Como en las antiguas epopeyas o en las canciones de gesta medievales, a la materia histórica se suma un alto contenido legendario transmitido de generación en generación de manera oral. Lo esencial de la crisis histórica es abordado desde la manera como afectó y sigue afectando hoy la vida del pueblo nariñense.

Esta singularidad le permite a Rosero transformar el modelo de la novela histórica y explotar al máximo el carácter popular del arte de narrar: en La carroza, el autor decide abandonar el tradicional punto de vista o enfoque del narrador neutro en tercera persona y opta por el narrador en primera persona, que, sin contar su vida, se ubica en el centro del relato y acapara toda la atención de su auditorio. Dándole la espalda a la continuidad artificial del discurso historicista (Halbwachs 83-84), Rosero concibe una novela fundamentada en la oralidad y en las leyendas populares. Esta intención determina no solo la materia (histórico-legendaria), sino también las estrategias narrativas que le permiten articular las dos fábulas que conforman el cuerpo de la novela. Más que un aspecto formal, la decisión de adoptar las estrategias y el tono de un narrador oral, contador de leyendas y cuentos populares, implica un modo de relacionarse con la historia, una opción axiológica que permite al autor expresar su compromiso con la historia nacional, plantear un problema histórico de fondo y asumir una posición frente a él; hecho que el autor no ha dudado en reconocer en

diferentes entrevistas. Rosero afirma que, además de las cosas que escuchó de su padre, tíos, amigos y abuelos, las lecturas cambiaron su punto de vista frente a Bolívar y frente a aquello que en la historia oficial aparece como una victoria suya:

Ya había algunos precedentes esporádicos, de niño y de joven, en la charla que escuchaba de mis mayores, en Pasto, respecto al paso de los libertadores por Pasto, y esa famosa Navidad Negra de 1822, cuando la ciudad indefensa fue arrasada por órdenes de Bolívar. Pero, como digo, fueron testimonios esporádicos. La imagen de Bolívar me empezó a cambiar definitivamente con la lectura de la obra del historiador José Rafael Sañudo: Estudios sobre la vida de Bolívar. Allí sí se me aclararon las cosas, de la mano de un escritor veraz y objetivo como es Sañudo, que no es medroso y no se arrodilla con la zalamería que distingue a la mayoría de historiadores de Bolívar. Otra obra que leí poco antes y que ya me alertó respecto a la figura de Bolívar fue Agustín Agualongoy su tiempo, del nariñense Sergio Elías Ortiz. (Consuegra 2)

Al entretejer la ficción, la memoria del pueblo nariñense y algunos hechos históricos, el narrador une tres momentos de la historia colombiana: 2012, año de la publicación de la novela; 1966, momento en que se desarrolla la aventura del doctor Justo Pastor Proceso, y la masacre de 1822 en Pasto. Rosero concibe, entonces, una estructura polifónica, una especie de caja de resonancia, en la que dialogan los ecos de las voces que a lo largo de dos siglos se han preocupado por mantener viva la memoria del pueblo pastuso y esclarecer la verdad histórica con respecto al Libertador. Así, a través del narrador tenemos acceso al problema existencial de Justo Pastor Proceso, personaje cuyo nombre hace referencia a la justicia, a aquel que guía, preserva y apacienta un rebaño y, por supuesto, a la idea de un proceso judicial; a través de él y de su amigo el catedrático de historia Arcaín Chivo accedemos a las voces de los historiadores Sañudo y Ortiz[51] y a las anécdotas contadas por la generación de personajes, según la trama novelesca, descendientes de las víctimas de Bolívar, Belencito Jojoa y Polina Agrado; y, a través de estos, a las contadas por sus padres y abuelos sobre la Navidad Negra de los pastusos. Conectadas a través de un arsenal de expresiones y términos que evocan lo recordado, lo contado según “la historia inexplicable, la fábula de boca en boca” (La carroza 236), todas estas voces configuran una forma de

pensamiento fundamentada en la autoridad de lo dicho por los viejos, en las leyendas populares de los nariñenses, en versiones diferentes de la historia oficial.

Con excepción de los dos historiadores nariñenses en cuyos argumentos se fundamentan los relatos de Justo Pastor y Arcaín Chivo, cada uno de estos personajes asume dentro del gran relato las funciones de narrador, a cada uno le corresponde incluir su verdad o una parte de la verdad histórica que se busca revelar. Rosero despliega de esta forma dicho arsenal de expresiones que dejan entender el modo oral y el carácter épico-popular de la materia tratada; así, el narrador, contemporáneo a nuestra situación de lectores-auditores, toma distancia de la materia histórica narrada por sus personajes y por los personajes de sus personajes. En su condición de narrador, recurre a estrategias como la puesta en escena de una conversación, que le permite confrontar en un solo espacio (la reunión en la sala de la casa del doctor Justo Pastor, contenido de la segunda parte) puntos de vista distintos sobre la viabilidad del proyecto del doctor de convertir en objeto de una carroza carnavalesca a un personaje de la historia nacional. De este modo, se plantea la problemática central de la novela como una variación de la compleja relación que los nariñenses y, por extensión, los colombianos hemos mantenido con Bolívar. Por el hecho de haber realizado entrevistas a viejos guardianes de la memoria nariñense, Justo Pastor y Arcaín deciden dejar que “hable el pueblo como habla” (La carroza 121), y así, convertidos en narradores, le ceden la palabra a Belencito y Polina, quienes, mediante sus relatos, ponen al lector en contacto con sus antepasados, Joaquín Santacruz, Chepita del Carmen, Hilaria Ocampo y Fátima Hurtado. Estos personajes ya no narran, sino que interactúan como agentes de la crisis histórica en la que Bolívar representa la contraparte.

Estos últimos relatos cumplen con la función de hacernos vivir la crisis histórica en toda su esencia y verdad humana a través de la figuración literario-legendaria. Tal yuxtaposición de voces de diferentes épocas no pertenece al tipo de novela histórica del siglo XIX ni al modelo comercial del siglo XX, y más bien recuerda la tradición polifónica, cómico-lúdica, inaugurada en la era moderna por Rabelais y Cervantes, y continuada por Sterne y Diderot, entre otros del siglo XVIII (Kundera 25-26). Quizás porque este tipo de novela resulta más adecuado para la revisión de un mito reforzado por la historia oficial a lo largo de dos siglos, Rosero concibe una estructura narrativa polifónica que pone en tela de juicio el monologismo del discurso oficialista sobre Bolívar y relativiza el asunto introduciendo diferentes puntos de vista provenientes de la “memoria colectiva”,

que disienten de la excluyente “memoria histórica” (científica, académica) (Braunstein 22). De esta manera, Rosero reivindica la sabiduría popular, el heroísmo histórico del pueblo nariñense y, sobre todo, el viejo arte de narrar que Benjamin consideró en algún momento como agotado o en peligro de extinción (Benjamin 117).

LAS EXIGENCIAS DE LA MEMORIA: EL SAGRADO DEBER DE LA NOVELA EN UN PAÍS DESMEMORIADO

En La carroza, el conflicto gira alrededor de los defensores de la memoria colectiva del pueblo pastuso y los de la historia oficial, y se basa en un desacuerdo entre la manera como los pastusos y la historia oficial entienden a Bolívar. Tal discrepancia gravita en torno a las versiones oficiales y no oficiales de la Navidad Negra (24 de diciembre de 1822), cuyo artífice principal es, paradójicamente, el Libertador. El conflicto implica un personal diverso compuesto por defensores de la memoria y del heroísmo del pueblo pastuso: de este grupo hacen parte Justo Pastor, Arcaín, Cangrejito Arbeláez (escultor que ha hecho de Bolívar y de la historia nacional motivo de su obra) (La carroza 99-106) y un amplio grupo de artesanos. Luego vienen los representantes del Estado y la Iglesia atrapados, ya sea por vocación o deber, en el oficialismo. Y, por último, un grupo de estudiantes universitarios, opositores, liderados por Enrique Quiroz; en las circunstancias históricas de 1966 aparecen como representantes de las nacientes guerrillas como el ELN (262). Al convertir dicho desacuerdo en motivo de conversación y en elemento de la intriga novelesca, se denuncia la concepción de una historia oficial conservadora, romántica y “patriotera” (59), que ha elaborado una versión heroica y legendaria de la vida de Bolívar. En términos de Arcaín Chivo, “los historiadores de cartilla” desconocen que la masacre de la Navidad Negra, por ejemplo, es el resultado de la venganza de Bolívar sobre el pueblo pastuso por haber perdido la batalla de Bomboná (173). Al ponerse al servicio del Estado, los historiadores oficiales han ocultado la verdad e impuesto una mentira:

¿pero cómo, si no hay en el país una sola escuela donde no se repita que Bolívar fue ombligo de Dios en Bomboná?, ¿ombligo de Dios no solo en las batallas donde estuvo y malbarató las cosas sino también en las batallas grandes donde nunca estuvo? En esa atroz equivocación se empezó a construir el edificio de nuestras naciones: vale más la mentira que la verdad, más el artilugio, la puñalada trapera: el fin justifica los crímenes [...]. Pero ¿por qué no nos recuerdan ustedes, Arcaín y Justo Pastor, esa batalla de Bomboná que ganó Bolívar y le permitió entrar en Pasto? Ustedes, más que nadie, podrían

ayudarnos a recordar lo que desde hace ciento cuarenta y cuatro años olvidamos, pueblo sin memoria. (La carroza 142, énfasis mío)

El acierto estético de Rosero consiste en hacer de este problema un conflicto existencial de personajes hipotéticos. La responsabilidad de hacer memoria en un país desmemoriado no recae sobre el autor o el narrador principal, sino sobre los personajes protagonistas de la acción desarrollada en 1966; de manera atípica para una novela histórica, esta función es atribuida desde el interior, no impuesta como un propósito extraestético ajeno al asunto o asumida de manera directa por el autor o el narrador. La existencia de Justo Pastor, así como la de Arcaín Chivo, se han visto afectadas por el mito creado alrededor de Bolívar. Mientras que, para este último, el problema aflora cuando al tratar de explicar “la verdad de la historia” encuentra resistencia en “las directivas universitarias y los mismos universitarios de Pasto” (169), para el primero, “escribir en las horas libres la demostrada y auténtica biografía del nunca tan mal llamado Libertador Simón Bolívar” (18) se ha convertido en el sentido de su existencia:

La visión de Simón Bolívar empinado en la carroza era lo que el doctor Proceso necesitaba para encontrar una razón de vida mejor que la crianza de dos hijas adversas y el desamor de una mujer. Tenía ante él la extraordinaria posibilidad de mostrar en un soplo de papel maché lo que se había propuesto revelar infructuosamente desde hacía 25 años, cuando empezó a escribir La gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador, biografía humana. (59)

Convertir el problema en algo existencial hace que aparezca como novelesco. El hecho de que se privilegie el problema interior del doctor (primera y tercera parte) permite afirmar que el asunto principal es la manera como el ocultamiento del pasado, de la verdad histórica, afecta la subjetividad de sujetos poseedores no solo de un alto grado de conciencia histórica, sino también conciencia de que una élite cultural, de acuerdo con sus intereses, ha elaborado una versión oficial de la historia y forjado un pueblo desmemoriado. Al imaginar su proyecto carnavalesco y hacer caso omiso de que “en ninguna ciudad del país [...], en ningún pueblo, en ninguna aldea, van a permitir que se haga eso a Bolívar”,

Justo Pastor y sus amigos insisten en que “en Pasto sí”, porque algunos recuerdan que, en vez de beneficiarios de las proezas de Bolívar, fueron víctimas: “Puede que en Pasto sí, si los pastusos se acordaran. Pero ya nadie recuerda en Pasto, Justo Pastor. Los han incorporado eficazmente a la buena historia de Colombia, con toda su retahila de héroes y ángeles” (121, énfasis mío).

Al buscar revelar el sentido heroico del pueblo pastuso y reivindicar la obra del censurado historiador José Rafael Sañudo, en la voz de Justo Pastor se denuncia un Estado anómico que no solo es incapaz de instituir los principios del Estado de derecho y la igualdad, sino en el que tampoco se dice o se puede decir la verdad:

Y qué vil injusticia con Sañudo: todavía veo su sombra pasar por las calles de Pasto, sola siempre, ¿y cómo no?, nada menos que en 1925 se atrevió a lo peor en este país, decir la verdad. Es la memoria de la verdad, que pugna por imponerse tarde o temprano. Corrigiendo el error histórico, denunciándolo, se corrige la ausencia de memoria, una de las principales causas de este presente social y político fundado en mentiras y asesinatos. No es un capricho, Arcaín; es nuestro deber poner los puntos sobre las íes, si no queremos pecar de vegetales. (125-126, énfasis mío)

Este tipo de frases alusivas ratifica que, por breve que sea la “figuración de la historia” en una novela, es imposible “sin una relación con el presente” desde donde el novelista se manifiesta (Lukács, Le roman 56). El conjunto de voces configura una toma de posición de defensores de la verdad histórica. En La carroza, autor, narrador y personajes de 1966 representan la memoria colectiva del pueblo pastuso, aquella que parece desaparecer pero que cuando resurge se muestra espontánea, viva, sincera, auténtica. Al crear la ilusión de oralidad, el pacto narrativo escogido por Rosero deja esta sensación: pese al paso del tiempo, alguien recuerda lo dicho por los padres o abuelos. De ahí la alegría del narrador, quien dramatiza con humor la sorpresa de Justo Pastor cuando, al escuchar las palabras de Zulia Iscuandé, esposa de un artesano, redescubre el sentido de su existencia:

Entonces oyeron a Zulia Iscuandé, que en todo ese tiempo no pronunciaba palabra. —Mi abuelo siempre habló de Bolívar —dijo.

Entrecerró los ojos, como si se acordara:

—A mí misma me habló de Bolívar —dijo.

Y luego, decidida, encontrando el recuerdo, asiéndolo:

—Se la pasaba hablando de Bolívar, pero decía que ese Bolívar había sido un gran hijueputa.

Tembló el taller con la explosión de una risotada. Al doctor Justo Pastor Proceso López se le aguaron los ojos. “Dios”, pensó, “todavía hay memoria entre nosotros”.

—Y no solo en Pasto sino en todo el país —siguió la Iscuandé, acicateada—, el abuelo nos decía que Bolívar siempre fue un gran hijueputa, en cualquier tierra que pisara. El doctor, que era sobrio y parco, pidió una copa de aguardiente, no para celebrar la burla sino las palabras de Zulia Iscuandé. (La carroza 69-70, énfasis mío)

Si bien la acción principal se desarrolla en 1966, los personajes comentan un estado de cosas que conectan al lector no solo con el pasado (1822 y 1966), sino también con problemas que hoy se repiten. Así, por ejemplo, se decide que en el proyecto de carroza “la mujer de Furibundo podrá servir más tarde, ya veremos cómo y dónde: con ese rostro, y huyendo como huye, se parece a este país” (66). Al recordar que los grandes personajes se convierten en ejemplos dignos de ser imitados, el doctor no duda en preguntar:

¿Cuánto enseñó Bolívar a toda la caterva de políticos que en la historia de Colombia le sucedieron? Primero a pensar solo en sí mismos: el poder. Después a pensar solo en sí mismos: el poder, y luego otra vez el poder y así sucesivamente hasta el infinito. Nunca a pensar en las auténticas necesidades del

pueblo. (123)

Del mismo modo, Arcaín Chivo argumenta ante sus estudiantes que Bolívar fue "el auténtico pionero de la publicidad política contemporánea, a partir de una única agencia: él en su caballo dictando folletines de grandiosidad a sus amanuenses, que debían ser relevados, extenuados de la epopeya interminable que el héroe inventado dictaba de sí mismo" (203-204). En mi concepto, más que desmitificar la figura del Libertador, se busca denunciar, en el sentido de tomar o hacer tomar conciencia al lector sobre ello, la falta de memoria, de política de la memoria, de memoria política: "Bolívar dio el desastroso ejemplo que se convertiría con el tiempo en cultura política colombiana" (128).

El regreso a la forma del relato popular podría explicar esta intención. La distancia crítica tomada por el autor respecto al narrador y sus personajes hace evidente que se trata de evaluar un problema histórico, pero sin recurrir a la historia oficial: el sentido crítico de todos recae sobre problemas cuyo origen data de tiempo atrás. La reivindicación de la memoria colectiva del pueblo pastuso frente a la historia oficial le permite a Rosero retroceder hasta la génesis del caos actual y elaborar una genealogía que ubica los males de la sociedad colombiana en los inicios de la vida republicana[52]. La reflexión se inserta en un "pueblo sin memoria" (142), víctima de un olvido organizado, de políticas clientelistas: "No hay Dios en la historia de Colombia, ni justicia, y muchas veces son los más nocivos y parásitos quienes se salen con la suya" (225).

Como toda novela auténtica, La carroza contiene la historia del sujeto en su soledad, afectado por un mal que impide que sus relaciones con el mundo sean armónicas (Lukács, La théorie 73-74): a pesar de los esfuerzos hechos por el sector oficial para que olvide y acepte una imagen falsa y distorsionada del Libertador, Justo Pastor se resiste, se rebela y expresa su malestar y libre pensamiento negándose a entrar en la lógica perversa de una memoria selectiva, de un olvido sistemático, en la aceptación pasiva de un mito-símbolo instrumental, ideológico, aleccionante, que elimina la verdad de amplios sectores que no hallan lugar en la historia oficial. Ante la rutina del trabajo y la ausencia del "amor" (La carroza 35), Justo Pastor, "historiador a escondidas" (20), ha decidido manifestarse contra el orden normalizador que condena la memoria del pueblo. Este gesto de rebeldía, acto íntimo de liberación necesario para afirmar su autonomía, libertad y felicidad (Kristeva 20-23), se consolida en el ambiente

de la fiesta popular más representativa del pueblo nariñense. Justo Pastor se contenta con haber acicateado a representantes del pueblo pastuso (el escultor Cangrejito Arbeláez y los artesanos Tulio Abril y Martín Umbría), quienes ayudan a llevar a término una empresa que, debido a la represión oficial (liderada por el general Lorenzo Aipe), se pospone, pero se mantiene firme. Liberado, entregado a los excesos del carnaval, decidido a no impedir que su "carroza siga su destino", pues en eso va su "esperanza" (La carroza 309), el doctor se dirige a la muerte convencido de que

los artesanos no se iban a quedar atrás, impondrían al Bolívar a su muy buena manera, avisarían de su nefasta memoria, no se arredrarían. El doctor no temía que los artesanos quedaran mal con él: no iban a quedar mal con ellos mismos —se gritó—, darían la cara, a despecho del gobernador Cántaro, de su general Aipe y los fanáticos. (339)

CONSIDERACIONES FINALES

Sin duda, el arte de la memoria aparece como detonante clave para la concepción de la estructura de la novela y la representación —en las figuras de Belencito, Polina, Sañudo, Ortiz, Justo Pastor, Arcaín, Zulia Iscuandé, el narrador y Rosero — de una tradición de pensamiento que resiste los embates de una historiografía conservadora y patriotera. No obstante, más allá de la tradición literaria en la que se ubicarían Rosero y su novela, es necesario interrogarse sobre la tradición sociocultural y la naturaleza histórico-legendaria de personajes que, en La carroza, aparecen como salidos de la fábula transmitida de boca en boca. Si bien las obras de los historiadores Sañudo y Ortiz aparecen como fuentes verificables y fundamentan una corriente de pensamiento regional que a lo largo de la historia ha tratado de resistir y hacer tomar conciencia de la verdad histórica con respecto a las complejas relaciones del pueblo pastuso con Bolívar, ¿hasta qué punto las leyendas y sus personajes son creados para representar una tradición de resistencia a la oficialidad? Historias como la de Chepita Santacruz e Hilaria

Ocampo, por ejemplo, ¿vienen de la tradición oral? ¿Rosero las toma de versiones orales y las introduce en la novela, o las inventa para representar las discrepancias de la memoria colectiva de los pastusos con la memoria histórica nacional?

Aunque el asunto es de actualidad y no se puede perder de vista que, en la última década, la barbarie, los genocidios, las masacres, y el proceso de paz, de reconciliación y reparación de víctimas han reavivado en Colombia el deber social de la memoria, el hecho de observar que Rosero se inscribe en una tradición de intelectuales, artesanos y representantes del pueblo preocupados por mantener vivo el espíritu rebelde del pueblo pastuso impide afirmar que participa o que se aprovecha de una moda para elaborar un producto comercial. Si bien el problema de la memoria se ha desplazado al campo jurídico y penal, y actualmente esta es empleada para recuperar la historia pasada reciente —principalmente, los recuerdos de víctimas del conflicto armado colombiano—, no se puede decir que esta problemática se tematice en La carroza: la materia histórica relacionada con Bolívar y la Navidad Negra la alejan de los temas de moda y la inscriben en una perspectiva histórica auténtica. Sin embargo, frente a la memoria histórica (cientista), en su novela, tal como ha sucedido a lo largo de

la historia, la memoria colectiva (del pueblo) autoriza la participación de sectores o grupos sociales más amplios que hasta hoy no han tenido cabida en la primera. En este sentido, la novela participa de la relativización de algunos hechos de las luchas por la independencia. Además de las funciones sociales propias de la memoria, Rosero le atribuye a su ejercicio de memoria un buen número de tareas, en cuanto principio organizador del discurso de su novela y de sus significaciones. En el eje de la coherencia de La carroza se lee el deseo de mantener vivo el espíritu libre del pueblo pastuso.

Sin participar del llamado “memory boom”[53], Rosero se inscribe en una tradición que ha decidido resistir a la historia oficial oponiendo a la idea de unos pastusos realistas y entregados de manera obcecada al rey y a la Iglesia la idea de un pueblo digno que defiende su autonomía. Así, nuestro autor se suma a un grupo de intelectuales nariñenses que se ha propuesto reivindicar la memoria de su héroe Agustín Agualongo, quien en la historia oficial aparece como un traidor. Agualongo, aunque de manera obstinada la escuela nariñense lo integra a la memoria de sus hijos, no ha tenido la oportunidad de operar en el sistema de símbolos nacionales y permanece en la marginalidad de los facciosos pastusos; sus acciones no han contribuido a la formación del sistema básico de valores nacionales. Su lucha, fuera del departamento de Nariño, y no para todos los nariñenses, carece de historicidad y constituye un delito contra la nacionalidad y el Estado[54].

En este sentido, no se puede decir que se trata de un tema comercial, sino de una tradición existente; no se puede desconocer que, de tiempo atrás, cierto sector, hoy liderado por el político y exmiembro del grupo M-19 Antonio Navarro Wolf, ha propuesto cambiar el nombre de la plaza Nariño, plaza principal de Pasto, por el de Agustín Agualongo. Los pastusos no olvidan que se trata de un nombre impuesto en 1904 para honrar la memoria de Antonio Nariño, quien para los pastusos es también un invasor. Los integrantes de la Academia Nariñense de Historia mantienen viva dicha tradición en obras como el Boletín de Estudios Históricos, Nariño: valores humanos e identidad (Muñoz Cordero) y el Manual Historia de Pasto (Muñoz Cordero), entre otras obras de interés. Así mismo, no se puede desconocer que, para la celebración del Bicentenario de la Independencia en Pasto, en particular en la Calle del Colorado[55], aparecieron una serie de grafitis-murales en los cuales se representaban cuerpos caídos y ensangrentados acompañados de la leyenda “Pastuso asesinado por Simón Bolívar”; que un grupo musical, Bambarabanda, interpreta una canción titulada “Agualongo y los obligados”, y que artesanos como Raúl Ordoñez y Carlos

Ortiz presentaron carrozas en las que celebraban el espíritu rebelde del pueblo pastuso encarnado en Agualongo[56].

Todas estas manifestaciones dejan entender que, si bien el departamento de Nariño está asociado con el territorio nacional, no comparte la misma memoria histórica ni un mismo imaginario. El hecho de novelar el asunto obedece no solo al deseo de crear o exaltar los mitos del pueblo pastuso, hecho que sumiría la novela en un problema local, sino cuestionar la historia oficial y denunciar las fisuras del imaginario nacional. Esta intención hace de Rosero, tal como él mismo se declaró en un conversatorio organizado en el Instituto Caro y Cuervo (el 25 de noviembre de 2009), un “garante de la memoria”: para él, “el escritor es un mediador de la memoria ancestral que dictamina muchas veces sus situaciones, sus capítulos, sus palabras”. Al proponerse revisar la memoria política del país, Rosero tiene en cuenta que la clase dirigente en Colombia, “desde Simón Bolívar hasta nuestros días”, la mayoría de nuestros presidentes o supuestos representantes del pueblo, ha gobernado obedeciendo a sus “intereses egoístas o de clase” (Marín 35). El revisionismo de Rosero se centra en las frustraciones del pueblo, de las masas, y busca llamar la atención sobre los héroes populares del pueblo nariñense.

TRABAJOS CITADOS

Aguilar Sosa, Yaneth. Entrevista a Evelio Rosero: "'La literatura no evade la realidad, la asume': Evelio Rosero". El Universal, 15 de mayo de 2007. Web.

Álvarez, Jaime. "Agustín Agualongo". Muñoz Cordero et ál., Manual Historia de Pasto I, 218-223.

Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. París: Gallimard, 1978. Impreso.

______. L'oeuvre de Frangois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. París: Gallimard, 1970. Impreso.

Barthes, Roland. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos [1953]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011. Impreso.

Benjamin, Walter. "El narrador". Trad. Roberto Blatt. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid: Taurus, 1991. 111-134. Impreso.

Berliner, David. "The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology". Anthropological Quarterly 78.1 (2005): 183-197. Impreso.

Bourdieu, Pierre. Les regles de l'art. Genese et structure du champ littéraire. París: Éditions du Seuil, 1992. Impreso.

Braunstein, Néstor A. La memoria del uno y la memoria del otro. Inconsciente e historia. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.

Consuegra, Jorge. "Entrevista con Evelio Rosero. Presentó su novela en Hay Festival". Libros y Letras, 2012. Web. 2014.

Díaz del Castillo Zarama, Emiliano. Agualongo: caudillo pastusoy procer colombiano. Pasto: Casa Mariana, 1982. Impreso.

______. "Caudillo vengador". Muñoz Cordero et ál., Manual Historia de Pasto I,

224-225.

Giraldo, Luz Mary. “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)”. Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, vol. II. Diseminación, cambios, desplazamientos. Comps. María M. Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo. Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2004. Web.

Halbwachs, Maurice. La memoria colectiva [1950]. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.

Herrera, Enrique. Agualongo, valor y orgullo de un pueblo. Pasto: Secretaría de Cultura de Pasto, 2011. Impreso.

______. “Agualongo a través de los tiempos”. Muñoz Cordero et ál., Manual Historia de Pasto IV, 59-82.

Ibarra Revelo, Alfonso. Agualongo. Pasto: Imprenta del Departamento, 1975. Impreso

Kobayashi, Yukie. “Señor que no conoce la luna, Evelio Rosero, o la libertad como fatalidad”. Visitas al Patio 2.3 (2009): 165-180. Web.

Kristeva, Julia. Sentido y sinsentido de la rebeldía [1996]. Trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Impreso.

Kundera, Milan. El arte de la novela [1986]. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets Editores, 1994. Impreso.

Lukács, Gyorgy. La théorie du roman. París: Denoel, 1968. Impreso.

______. Le roman historique. París: Payot, 1965. Impreso.

Marín Colorado, Paula Andrea. De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. Impreso.

Muñoz Cordero, Lydia Inés, et ál. Manual Historia de Pasto, 14 tomos. Pasto: Academia Nariñense de Historia y Alcaldía Municipal de Pasto, 19962013. Impreso.

______. Nariño: valores humanos e identidad para el nuevo siglo, vol. 1. Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2001. Impreso.

Neira, Armando. “Simón Bolívar fue especialmente cruel”. El País, 28 de enero de 2012. Web.

Ortiz, Sergio Elías. Agustín Agualongo y su tiempo. Bogotá: ABC, 1958. Impreso.

Otto, Walter F. Las musas. El origen divino del canto y del mito. Trad. Hugo Banza. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1981. Impreso.

Pouliquen, Hélene. El campo de la novela en Colombia. Una introducción. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011. Impreso.

Rosero, Evelio. Los almuerzos. México D. F.: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

______. La carroza de Bolívar. México D. F.: Tusquets Editores, 2012. Impreso.

______. “La creación literaria”. Boletín Cultural y Bibliográfico 30.33 (1993): 109-120. Impreso.

______. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

Sañudo, José Rafael. Estudio sobre la vida de Bolívar. Pasto: Editorial Díaz del Castillo, 1925. Impreso.

Winter, Jay. “The Generation of Memory: Reflections on the ‘Memory Boom’ in Contemporary Historical Studies”. Bulletin of the Germán Historical Institute 27 (2000): 69-92. Impreso.

EN NOMBRE DE LA MEMORIA:LOS OFICIOS DEL RECORDAR EN LOS EJÉRCITOS Y LA CARROZA DE BOLÍVAR

Caroline Houde

Si la historia es —como parece— otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura? Tomás Eloy Martínez

La situación política e histórica en la Colombia del escritor Evelio Rosero (nacido en 1958) constituye uno de los núcleos justificadores de su ficción. Hasta en la nota de autor al final de su más reciente novela, que trata del supuesto asesinato del papa Juan Pablo I tras 33 días de papado, Plegaria por un papa envenenado (2014), Rosero encuentra motivos para vincular el espacio de su ficción a su existencia, que aparece intrínsecamente relacionada con su Colombia natal[57]. El siguiente ensayo explora la reconstrucción de la memoria colombiana en dos novelas del escritor. Por un lado, en Los ejércitos (2007), el autor plantea las consecuencias del conflicto armado en el país para los habitantes de un pueblo llamado San José. Por el otro, en La carroza de Bolívar (2012), Rosero cuestiona el mito fundador del país, esto es, el aporte heroico de Simón Bolívar a la constitución de la nación colombiana.

El enfoque analítico adoptado se centra en la interpretación de las perspectivas particulares desde las cuales ambas novelas surgen como espacios de reclamo para la reconstrucción de la memoria de un pueblo, cuya existencia es el resultado de una sucesión de violencias, tales como la falsificación de su Historia y la manipulación actual de su destino[58]. A lo largo de este trabajo, pretendo evidenciar cómo determinados aspectos privilegiados en la elaboración de ambos textos —el hecho de instalar como protagonistas a un profesor jubilado y a un ginecólogo aficionado a la historiografía, sus respectivas

relaciones con personajes femeninos y la simbología que de la nomenclatura emana, así como la decisión de guiar la hermenéutica del lector gracias a la presentación de un diálogo entre pasado y presente orientado por el sentido de la vista y la estructura de ambos relatos— se suman a las intrigas para ofrecer una meditación profunda y trascendente acerca de la necesaria tarea de revisión de la memoria[59]. Para llevar a cabo dicho razonamiento sobre la reelaboración del acto de recordar en ambos relatos, analizo, en primera instancia, el significado onomástico de los protagonistas y su fuerte vínculo, por medio de sus relaciones con diversas mujeres, con la pareja Eros/Tánatos, para luego considerar cómo la reconstrucción del pasado colombiano implica también la recuperación de la memoria del presente por medio de un doble proceso: una oposición entre “ver” y “enceguecer”, que transparenta la posibilidad de acceder al pasado, y un examen de los incipits y excipits de ambas novelas que potencia la reflexión sobre la memoria en ambos textos.

ISMAEL Y JUSTO PASTOR, EN NOMBRE DEL TIEMPO

Vincent Jouve, en su libro Leffet-personnage dans le roman, plantea que el estudio del personaje novelesco ha de superar la simple reducción lingüística de su figura. El investigador demuestra cómo la figura del “individuo de papel” creado por el novelista se convierte, por medio del fenómeno de la lectura, en una entidad que solo cobra su totalidad al atravesar el filtro del lector. En otras palabras, es por medio de sus conocimientos culturales y de sus pulsiones individuales que el lector convierte al personaje en objeto literario, en producto que se adecua a lo real. No obstante esta constatación, Jouve añade que, aunque lo que él llama el “efecto-personaje” —es decir, la sensación de realidad que adquiere la figura del personaje por medio de los procesos de escritura y lectura — solo culmina con la recepción de la obra, la supuesta libertad interpretativa del lector aparece en sí codificada por el texto (Jouve 15). Dichas pautas que guían el proceso de creación y condicionan la hermenéutica apelan al mundo de referencia, la realidad, que en muchos casos, como el que nos ocupa, se compone de referentes culturales e históricos que son conocidos tanto por el autor como por el lector.

A la luz de esta postura interpretativa y del significado de los personajes en ambas novelas de Rosero, se busca, entonces, indagar cuáles son los códigos que enmarcan la construcción de los protagonistas en Los ejércitos y La carroza. La nomenclatura, así como los oficios de Ismael Pasos y Justo Pastor Proceso López, y la relación de ambos personajes con las mujeres, representan los cimientos sobre los cuales se edifica el proceso de reconstrucción memorística del pasado, y hasta de la actualidad reciente, de Colombia. Los nombres de los personajes en la novelística de Evelio Rosero representan un crisol fértil para la interpretación de sus obras[60]. La razón que me lleva a centrarme en estos dos relatos del autor radica en que la nomenclatura en ambos parece adecuarse a una explicación extradiegética del pasado y de la actualidad colombiana —recurso escasamente utilizado, según Caña Jiménez (341), en la ficción de Rosero—, lo que me permite traspasar el simple análisis de índole onomástico y adentrarme en los umbrales de la memoria histórica.

El protagonista de Los ejércitos, Ismael Pasos, remite, desde la yuxtaposición misma de su nombre de pila y de su apellido, a dos vagabundeos en un solo

hombre. Como lo ha expuesto Moraña, “Ismael” alude tanto al primer hijo de Abraham, como al narrador alienado de Moby-Dick, y los “pasos” que constituyen su apellido reafirman el efecto de su desubicación: “Mientras el nombre Ismael (primer hijo de Abraham, en el Antiguo Testamento) tiene connotaciones de orfandad y alienación de la sociedad, el apellido Pasos hace referencia al deambular del personaje por las desoladas tierras de San José” (Moraña 189). Ismael ocupó durante varios años el cargo de profesor en el pueblo de San José. El aspecto representativo de optar por este oficio permite descubrir el significado del protagonista en la comprensión de la novela. Efectivamente, la palabra profesor viene del latín professor, del verbo profiteri, en el sentido de “enseñar al público”, “declarar” (Dubois, Mitterand y Dauzat). En Los ejércitos, Ismael Pasos ya no es profesor, sino jubilado y, en vez de enseñarle al público, opta por que le enseñen a él.

La particularidad de ese viraje de significado en el vocablo “enseñar” provoca que el personaje pase de la actividad docente a la actitud concupiscente del voyeur. Desde las primeras páginas del relato asistimos, a través de los ojos de Ismael, a la desnudez de su vecina Geraldina, la que ahora le enseña a él, la que le exhibe su cuerpo en actitud complaciente. Varios indicios textuales nos indican que esa mujer encarna una metáfora de la Colombia actual, territorio de codicia y de envidia que, a pesar de una Historia agitada, sigue produciendo esperanzas de abundancia y atrayendo los anhelos de posesión de sus habitantes. Así, Ismael percibe a Geraldina de esta forma:

Los niños, sus niños, se reúnen con ella, uno a cada lado, como si la protegieran, sin saber exactamente de qué. Geraldina paga a Chepe y se incorpora afligida, igual que bajo un peso enorme —la conciencia inexplicable de un país inexplicable, me digo, una carga de poco menos de doscientos años que no le impide sin embargo estirar todo su cuerpo, empinar los pechos detrás del vestido, bosquejar una sonrisa incierta, como si se relamiera los labios. (Los ejércitos 36-37)

Más allá de transparentar la exuberancia del erotismo en los ojos de Ismael, Geraldina también viene a fusionar un tópico universal, esto es, la relación entre Eros, el deseo, y Tánatos, la muerte. Moraña ya se ha interesado en la dualidad

Eros/Tánatos en Los ejércitos a través de los estudios de Freud y Foucault, que reflexionan sobre las implicaciones de esas dos grandes prohibiciones sociales. La investigadora propone lo siguiente:

La narración de Los ejércitos ilustra ejemplarmente, por un lado, la tensión freudiana entre el principio de placer, representado por las ensoñaciones sensuales del protagonista, y el instinto de muerte, incorporado por las fuerzas militares; y, por otro, da evidencia —para ponerlo en términos foucaultianos— de una dimensión radicalmente biopolítica que hace del individuo —el cuerpo, las contingencias de la vida cotidiana, los vericuetos de la subjetividad— el núcleo mismo de los procesos públicos y políticos. (190)

De forma semejante, Georges Bataille en El erotismo indica cómo deseo y muerte se asemejan en su común transgresión de las convenciones sociales a lo largo de la Historia[61]. En el caso preciso de la relación entre Eros y Tánatos en Los ejércitos, Geraldina aparece como la figura que condensa tanto los deseos eróticos de los hombres como sus anhelos asesinos. El final de la novela, en el que los transgresores violentos del pueblo violan por turnos el cuerpo muerto de Geraldina, hace culminar el vínculo entre erotismo y violencia, a la vez que refuerza la imagen de esa mujer como símbolo de la Colombia actual, tierra codiciada por sus recursos, violentada para la posesión de sus geografías.

Frente a la imagen dual de la actualidad colombiana materializada en el cuerpo de Geraldina, aparece la representación de otra mujer, Otilia, la esposa de Ismael, que viene a encarnar la holgura pretérita del protagonista y, por ende, el pasado colombiano en la memoria del profesor. Cuando el conflicto armado penetra las calles del pueblo, Otilia e Ismael se pierden de vista. El resto de la narración consiste, para el protagonista, en la búsqueda interminable de su esposa. Luego de la separación de su mujer, símbolo de reminiscencia, Ismael va olvidando su pasado y se convierte paulatinamente en un ser desmemoriado:

[...] he perdido la memoria, igual que si me hundiera y empezara a bajar uno por uno los peldaños que conducen a lo más desconocido, este pueblo, quedaré solo, supongo, pero de cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasearé por ti,

pueblo, hasta que llegue Otilia por mí. (Los ejércitos 194)

La violación del territorio de San José, explicitado en la posesión del cuerpo de Geraldina, se une a la desaparición de Otilia, es decir, la ausencia de memoria, inevitable para un individuo que habita un pueblo subyugado por el horror de su actualidad y que necesita ofrecer una explicación del presente colombiano.

La profesión de Ismael Pasos se convierte, entonces, en una circunstancia significativa, puesto que, a raíz de las violencias que invaden su pueblo, el hombre pierde por completo la capacidad para enseñar el pasado, parte del quehacer de un profesor, y ni siquiera sigue anhelando la desnudez de Geraldina o, por analogía, la felicidad del presente. Por lo contrario, se hunde en el olvido, en la búsqueda de su memoria extraviada, hasta que, al terminar la narración, se abisma en los umbrales de la locura y pierde su identidad: "les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será" (203). En este sentido, el rapto de amnesia de Ismael corre parejo con el desencadenamiento de la violencia en el pueblo y sus habitantes, cuya huida produce el deterioro de la memoria individual del protagonista. En efecto, siguiendo los postulados de Maurice Halbwachs en su obra La memoria colectiva, no existe memoria individual si esta no se justifica en la pertenencia a un grupo[62]. Además, la etimología del nombre Ismael, proveniente del hebreo "Dios escucha, Dios ha escuchado" (Faure, "Ismael", def. 415), refuerza esa idea de condena que ronda el pueblo de San José, cuya redención se encuentra en los caminos de la recuperación del pasado.

Ahora bien, si en Los ejércitos Ismael es un profesor que ya no enseña, en La carroza el personaje principal es un ginecólogo o, como reza el texto, "ginecólogo eximio, recibidor de la vida, historiador a escondidas" (20). Justo Pastor Proceso López aparece, desde la esencia de su nombre, como un ser que se comporta de forma justa, que oficia de líder y que actúa en pos del adelanto de su sociedad. De hecho, el significado de sus nombres procedentes del latín —Justo, de "Iustus, 'justo, recto, que observa el derecho'" (Faure, "Justo", def. 442); Pastor, de "pastor, -oris, 'pastor, guardián'" (Faure, "Pastor", def. 590), y Proceso, "de processus, participio pasado de procedo, 'adelantarse, avanzar, progresar', es decir, 'el adelantado, el que progresa'" (Faure, "Proceso", def. 613)— permea esa interpretación tripartita. Su profesión de especialista de la

mujer y de sus órganos reproductivos establece nuevamente una correlación entre ciertos personajes femeninos y Colombia. Como el profesor Pasos, Justo Pastor comparte relaciones con mujeres que encarnan tanto el presente como el pasado. Primavera Pinzón, su esposa, evoca, gracias a su nombre de pila, juventud y belleza. El doctor Proceso tiene relación con todos los personajes femeninos que simbolizan de alguna forma su presente; no solo su esposa, sino también sus hijas Luz de Luna y Floridita, nombres que remiten a la naturaleza.

Por regla general, la mujer joven en La carroza ilustra las consecuencias del pasado colombiano que Justo Pastor intenta recuperar a raíz de sus investigaciones, como historiador aficionado, sobre la figura del "Libertador" Simón Bolívar. Justo Pastor anda con desenvoltura en un mundo hostil que conjuga Eros y Tánatos. A manera de ejemplo, cuando uno de sus amigos, el profesor Arcaín Chivo —cuyo nombre yuxtapone las palabras "archivo" y "Caín", el primogénito de Adán y Eva, y lo remite así a lo arcaico y a su destino de chivo expiatorio en la novela, atacado por haberse atrevido a cuestionar el heroísmo de Bolívar—, enseña el proceso de la independencia colombiana a sus estudiantes universitarios, toma como ejemplo a una de sus estudiantes y transforma su cuerpo en territorio nacional:

Es como si la alumna del pupitre más lejano, sí, usted, decidiera cambiar a un pobre novio temperamental que de vez en cuando la desespera, no por uno sino por dos novios brutales, dos eternos partidarios que no se cansan de despojarla, la abofetean, la torturan, la sangran, la prostituyen, la venden en los mercados, la escupen, Colombia tuvo muy mala suerte en este clímax de la independencia. (La carroza 171-172)

Esa aproximación entre cuerpo femenino y territorio nacional también se percibe en las relaciones del doctor Justo Pastor, quien se ve imposibilitado para acercarse a la mujer joven, a la Colombia que constituye su actualidad y que parece condenada de alguna forma a relacionarse con la violencia. Efectivamente, a semejanza de la codicia que despierta Geraldina en Los ejércitos, Primavera —un nombre que remite al desarrollo de mayor rapidez en la naturaleza y, por analogía, a la juventud— nutre los instintos asesinos de su esposo, tal como el mismo lo expresa en el siguiente fragmento: "Primavera

Primavera quién no quiso un día convertirse en tu asesino” (29). En el mismo sentido, el lector no tarda en descubrir que el cuerpo anhelado por el protagonista, el de su propia mujer, lo posee un militar, el general Lorenzo Aipe.

Por esa razón, el doctor Proceso se refugia en dos relaciones carnales que lo reconcilian momentáneamente con el pasado: con la devota Alcira Arasti, esposa de Arcángel de los Ríos, y con la viuda Chila Chávez. Esos dos amoríos, permitidos de alguna forma por las leyes del carnaval que rigen la narración, fusionan el pasado con el presente y se conjugan con la recuperación de la memoria histórica de la independencia de Pasto (departamento de Nariño) y la revaloración del papel de Agualongo en el proceso de emancipación[63]. Sin embargo, al final del texto nos enteramos de que el carnaval, pretexto idóneo para reconciliar presente y pasado, tiene su final. La posibilidad de que se modifique la memoria del pasado colombiano, de que se restituya la verdad acerca de la vida del Libertador y de que Justo Pastor vuelva con Primavera, quedan en suspenso. La carroza de Bolívar se pierde a la espera de que alguien enmiende el discurso sobre el pasado y de que la obra del historiador Justo Pastor Proceso —un hombre, recordémoslo, que desde su nombre se establece como modelo precursor— se integre a la memoria colectiva del pueblo colombiano.

Tanto en Los ejércitos como en La carroza, el significado de los nombres de las mujeres que gravitan en torno a los protagonistas apoya esa interpretación de que los hombres, frente a un presente que no logran habitar plenamente, se refugian en el pasado[64]. En Los ejércitos, la imposibilidad de asir el cuerpo de Geraldina —nombre de raíces germánicas, “compuesto de ger-/geir-, ‘lanza’, y wald, ‘gobierno’” (Faure, “Geraldina”, def. 354), que remite al mando por medio de la coerción— transparenta cómo la violencia que asalta al país y rige de alguna forma su gobernación sitia al personaje y le impide desenvolverse en su medio, convirtiéndolo así en una especie de outsider. En contraposición a Geraldina, la esposa de Ismael Pasos, Otilia —otro nombre germánico, “derivado del radical od-, variante de aud-, ‘posesión, riqueza’” (Faure, “Otilia”, def. 580)— remite al pasado de bienestar del individuo y a la esencia extraviada de la nación colombiana. De esta forma, al llegar los ejércitos al pueblo en que mora Ismael Pasos, este se ve desposeído de su propiedad y se convierte en un ser sin presente ni pasado.

En La carroza, las dos mujeres con las que Justo Pastor se une a raíz de verse alejado de su presente, de su “Primavera”, son Chila —nombre hipocorístico

para designar a Cecilia, derivado del latín caecus, ‘ciego’ (Faure, “Cecilia”, def. 184)— y Alcira —del árabe al-gezira, ‘la isla’ (Albaiges, “Alcira”, def. 49). Ambos personajes femeninos significan, desde sus referentes antroponímicos, que la búsqueda del pasado colombiano emprendida por el protagonista se ve imposibilitada en un presente marcado por la violencia. De hecho, las dos mujeres vienen a evidenciar una interrupción en la tarea investigadora del historiador aficionado, frustrada por las amenazas de asesinato y el rechazo que produce su burla de la figura de Bolívar en diversas capas de la sociedad pastusa. Si bien Ismael, en Los ejércitos, pierde a la mujer que significa su pasado, Otilia, Justo Pastor ve sus vínculos con Primavera deteriorados y se refugia momentáneamente en el tiempo del carnaval, un tiempo sin tiempo —gracias a su encuentro carnal con dos cuerpos que le permiten evadirse de su compromiso con la Historia y de su presente conflictivo—, en la isla que representa Alcira, y pasa a estar doblemente enceguecido, tanto frente a la realidad presente como frente al pasado, por medio de su relación con Chila.

Efectivamente, como lo analizaré a continuación, el sentido de la ceguera —y en el caso que nos ocupa, el nombre Chila como símbolo de dicho sentido— evidencia en ambas novelas la incapacidad de recuperar el pasado si se vive en un presente violento. Por su parte, el aislamiento repentino de Justo Pastor con Alcira, la isla, le permite al doctor olvidar sus preocupaciones por el presente y hundirse en un tiempo sin tiempo: “Olvidó su muerte próxima, olvidó para siempre que lo iban a matar” (La carroza 315). No obstante, esta escapatoria fugaz no resuelve las mentiras con las que se ha edificado la figura del “Libertador” y tampoco soluciona la incapacidad de Justo Pastor para reconciliarse con su presente, su “Primavera”. Bien parece que el rol que juegan ambos protagonistas masculinos en Los ejércitos y La carroza, en cuanto al ejercicio de la memoria, ha de encontrarse en una revisión del pasado que permita comprender la evolución de la Historia colombiana para enmendar los yerros de su actualidad.

EN NOMBRE DE LA MEMORIA

Frente al significado de la nomenclatura tanto en Los ejércitos como en La carroza y la oposición de mujeres pretéritas y actuales que explicita la necesidad de revisar el pasado colombiano para entender el presente, cabe volver a la esencia de las profesiones de los dos protagonistas para reforzar lo anteriormente expuesto. Las ocupaciones de Ismael y Justo Pastor aluden de una forma u otra al sentido de la vista. Así, el oficio de profesor es indisociable del vocablo enseñar, un término que pertenece al campo semántico de la percepción visual, pues una de las acepciones del verbo enseñar es esta: “Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado” (Diccionario de la lengua española, “enseñar”). Por su parte, el quehacer del ginecólogo, centrado en la figura de la mujer, atañe a su legitimidad profesional para observar, ver, incluso examinar, algo normalmente escondido: el cuerpo femenino y, particularmente, sus órganos reproductivos. Ambas profesiones, gracias a sus vínculos con lo visual, se aproximan, entonces, a la definición etimológica del término Historia a través del verbo ver que elabora Jacques Le Goff:

La palabra “historia” (en todas las lenguas romances y en inglés) deriva del griego antiguo 'icTopíri, en dialecto jónico (Keuck, 1934). Esta forma deriva de la raíz indoeuropea wid-, weid- “ver”. De donde el sánscrito vettas “testigo”, y el griego 'icxrap “testigo” en el sentido de “el que ve”. Esta concepción de la vista como fuente esencial de conocimiento lleva a la idea de que 'rcxrap “el que ve” es también el que sabe: 'loxopew, en griego antiguo, significa “tratar de saber”, “informarse”. (21)

Se ha explicado anteriormente el carácter bisémico de la palabra “enseñar” —verbo vinculado semánticamente a otros términos tales como mostrar, exhibir—, que forma parte del quehacer profesional del docente Pasos y que dirige su cotidianidad de voyeur. El ginecólogo, por su parte, también es el que ve, el que tiene un acceso visual privilegiado a la mujer vedado a los demás, por el hecho de que los órganos reproductivos de la mujer se esconden debajo de la ropa, y

esta especialidad médica consiste en permitir su examen. El pasatiempo de Justo Pastor como historiador —el que quiere ver el pasado—, entrelazado intrínsecamente con su oficio —el que tiene la autorización, la facultad, para ver —, viene a sugerir que el que contempla el pasado también es aquel que posee un acercamiento exclusivo a cierta información.

En este sentido, ambas novelas evidencian esa relación expuesta por Le Goff entre ver y conocer el pasado. Recordemos la manera en que Ismael comienza a “despistarse” a partir del momento en que pierde de vista a Otilia y la violencia invade las calles de San José. A partir de ese instante, el hombre se convierte en ser desposeído, que abandona sus ansias de ver el presente, esto es, su deseo de observar a Geraldina:

Cierro por un segundo los ojos, porque no quiero recordar a Geraldina desnuda, porque debe ser por eso, sobre todo, que no quiero verla; me resulta doloroso, agotador, sin esperanzas, en mitad de la desaparición de Otilia, atestiguar que mi mente y mi carne se conmueven y padecen por la sola presencia de esta mujer sola en el mundo. (Los ejércitos 149, énfasis mío)

En La carroza, a medida que Justo Pastor retrocede hacia el pasado gracias a su reconstrucción de la independencia colombiana, aparecen muchas referencias a la ceguera y, por ende, a la incapacidad para “ver”, para recuperar el pasado. Entre ellas figura el espectáculo con músicos ciegos al que asiste el doctor en un restaurante, quienes tocan La guadeña, un himno de guerra de la época de Agualongo. Este momento presenta la canción “transformada en un Réquiem” (279), un anuncio fúnebre que preludia la derrota final de Justo Pastor frente al general Lorenzo Aipe, disfrazado de Simón Bolívar. Además, la ceguera también está presente en el encuentro entre el doctor y el poeta revolucionario Puelles en una taberna, en la que los dos entran “tanteando como ciegos” (303) y en la que el joven le anuncia a Justo Pastor la cercanía de su muerte.

No obstante esa constatación de los oficios del recordar que simbolizan las profesiones de los dos protagonistas en las obras que nos ocupan, se sobreentiende que, pese a su incapacidad para recuperar el pasado —entendido como topos de bienestar en Los ejércitos y como anhelo de restitución de la

verdad histórica sobre la figura del "Libertador" en La carroza—, resulta imprescindible revisar la memoria del pasado para asentarse en el presente. Otra vez, los cargos de los protagonistas apoyan esta perspectiva interpretativa. Por un lado, el profesor Pasos es, desde su esencia misma, un puente entre pasado y presente, puesto que el profesor enseña el pasado a los niños, símbolo de actualidad y de futuro. En su intento por recuperar a Otilia, Ismael padece una especie de ensoñación en la que accede a la visión de su mujer, de su memoria, junto con sus nietos, su presente e, incluso, su porvenir: "Ahora veo a Otilia frente a mí. Y con ella unos niños que deben ser mis nietos y me miran espantados, tomados de la mano" (195). Por otro lado, el doctor Proceso también relaciona pretérito y actualidad, y hasta porvenir, puesto que el ginecólogo, además de vigilar el bienestar de la mujer, también es el que acoge a los recién nacidos, encarnación de lo venidero.

Ahora bien, aunque Ismael y Justo Pastor transparentan, a través de sus profesiones, unas promesas de reconciliación entre pasado y presente, ambos sufren un triste final. En efecto, sin aparecer de forma explícita, sus inminentes asesinatos cierran la diégesis de las dos novelas enclaustrando sus existencias en la eternidad de la muerte y anulan así toda posibilidad de recuperación de la memoria. Esa denegación de rescate temporal impide a los protagonistas recordar, extraer enseñanzas del pasado para enmendar la actualidad colombiana, invadida por un conflicto armado y contaminada por la falsificación de su Historia. En Los ejércitos, la estructura misma del relato enfatiza el carácter atemporal del mundo de Ismael, espacio de eterna violencia. Como lo establece Saldarriaga Muñoz en su artículo sobre los incipits y excipits en dos textos de Rosero, el inicio de la novela: "Y era así", relacionado con su final: "así será", refuerza el sentimiento de eternidad y produce un locus terribilis: "Un tiempo del eterno retorno solo presenciado por el perplejo sobreviviente se instala sobre la novela que ha concluido con un negativo fotográfico de su inicio" (128). Al anular la evolución temporal, esta ficción cancela toda posibilidad de mejora en la situación de violencia que asalta al pueblo colombiano.

En contraposición con Los ejércitos, parece ser que el final de La carroza augura una mayor dosis de esperanza en esta perspectiva de reconstrucción del pasado. Efectivamente, el primer segmento del incipit de veinticuatro renglones que entabla la narración —"Ayúdame a desenterrar la sombra del doctor Justo Pastor Proceso López, a descubrir la memoria de sus hijas" (13, énfasis mío)— reivindica la necesidad de cuestionar los discursos del pasado para el presente y el futuro. Así, la fusión de los términos "memoria" e "hijas" permea la unión

imprescindible de los tiempos lejanos con las cronologías venideras que el texto pretende destacar. Junto con este inicio que reclama la recuperación del pasado, el excipit cierra con una expectativa, una fe hacia el porvenir: “Y en ese abismo de selva, en la soledad de los páramos, los artífices la escondieron ¿en una cueva?, debajo de la tierra —dicen, a la espera del año que viene” (389, énfasis mío). Aunque el artículo “la” de este fragmento es una reseña clara a la carroza de Bolívar, salvada de la destrucción, también puede referirse a la “memoria” del incipit, que no se desvanece con la muerte de Justo Pastor y que permanece “a la espera” de algo, o alguien, para proseguir la empresa descubridora. Asimismo, el narrador, omnisciente a lo largo de La carroza, tiene un destello de implicación personal en la narración, justamente en ese momento primigenio de la novela, en el que interpela directamente al lector y lo invita a participar de la tarea de recuperación memorística. Así, ese “ayúdame” que inaugura el relato ha de enlazarse con el final, permitiendo la transferencia al lector de la responsabilidad de la reconstitución discursiva de la figura del “Libertador”.

A la luz de lo observado, se puede conjeturar que Ismael y Justo Pastor surgen como dos antinomias irreconciliables, dos perspectivas caducas de reelaboración del pasado. En efecto, Ismael aparece como encarnación del individuo que anhela una recuperación necesariamente idílica del pasado frente a un presente que lo rechaza. Justo Pastor, a su vez, ilustra el repudio del presente en pro de la recuperación de la “verdad histórica”. La aparente oposición entre ambos personajes sugiere, de esta forma, un mismo postulado: el de la necesidad de aprehender el pasado para enmendar los errores pretéritos y comprender el presente. Dicho de otro modo, la condena de estos protagonistas a través de sus destinos trágicos le permite a Rosero contribuir a las reflexiones sobre la memoria histórica y sumarse a ese largo diálogo alentado por Todorov, Le Goff y Ricoeur, entre otros.

Aunque se distancian en sus definiciones de la memoria histórica, tanto Todorov como Le Goff y Ricoeur señalan el carácter medular de la reconstitución de los hechos históricos en las sociedades por medio del ejercicio de la memoria. A manera de ejemplo, Todorov subraya lo siguiente:

Aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares. Lejos de

seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria —y el olvido— se han de poner al servicio de la justicia. (59)

Ricoeur, por su parte, aboga por una defensa de la memoria “como matriz de la historia, en la medida en que sigue siendo el guardián de la problemática de la relación representativa del presente con el pasado” (Ricoeur 118). Finalmente, Le Goff advierte sobre la peligrosa tendencia de apoderarse de la memoria colectiva para su usufructo político[65]. Es con pleno conocimiento de los riesgos de apropiación de la Historia para controlar los imaginarios colectivos que surgen las dos novelas de Rosero aquí estudiadas como manifestaciones que participan de dicha memoria y se transforman, gracias a Ismael Pasos y Justo Pastor Proceso López, en lugares de puesta en duda de la actualidad colombiana, la violencia infligida a su pueblo y la manipulación de su conciencia histórica.

En síntesis, tanto en Los ejércitos como en La carroza asistimos no a una reconstrucción del pasado colombiano, sino a un diagnóstico sobre la necesidad de llevar a cabo dicho proceso de reconsideración de la memoria histórica. La incompatibilidad de los protagonistas con sus respectivos presentes se refleja no solo en sus nombres y en el significado simbólico de las mujeres que los rodean, sino que también se refuerza con sus oficios, que entrelazan, por medio de su vínculo con el sentido de la vista, la búsqueda del pasado con la actualidad. Como hemos señalado, en la estructura misma de ambas obras, por medio de sus incipits y excipits, se trasluce dicha conclusión, y se evidencia una mayor dosis de optimismo en La carroza con respecto a la tarea memorística. En este sentido, ambas novelas equivalen a reflexiones sobre la memoria histórica que propugnan por una nueva mirada hacia el pasado para mejorar el presente de los colombianos —cuya memoria colectiva aparece influenciada por un discurso falsificado de su pasado y las tensiones políticas de su actualidad—. Quisiera, en ese aspecto, concluir con la siguiente meditación de Herbert Marcuse, que, en su libro Erosy civilización, evidencia que el deseo de superar la muerte por medio del erotismo siempre se ha unido a la recuperación del tiempo perdido en un afán de eternidad:

Sin la liberación del contenido reprimido de la memoria, sin la liberación de su poder liberador, la sublimación no represiva es inimaginable. Desde el mito de

Orfeo hasta la novela de Proust, la felicidad y la libertad han sido ligadas con la idea de la recuperación del tiempo: el temps retrouvé. La memoria recupera el temps perdu, que era el tiempo de la gratificación y la realización. Eros, penetrando en la conciencia, es puesto en movimiento por el recuerdo; con él, protesta contra el orden de renunciación; usa la memoria en su esfuerzo por derrotar al tiempo en un mundo dominado por el tiempo. (239)

Si los últimos pensamientos de Ismael Pasos lo llevan a “encerrar[se] a dormir” (203), y los de Justo Pastor, “a emborracharse hasta el olvido, convertirse en humo que arrastra el viento” (380), es porque ambos hombres significan también la necesidad de borrar las huellas conflictivas que los vinculan al tiempo y remiten a la idea del olvido, idea tan preciada por Paul Ricoeur y sin la cual el perdón y, por extensión, la reconciliación con el pasado no podrían concebirse[66].

TRABAJOS CITADOS

Albaiges i Olivart, Josep. “Alcira”. Diccionari de noms de persona. 2.a edición. Barcelona: Edicions 62, 1983. Impreso.

Bataille, Georges. El erotismo [1957]. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.

Caña Jiménez, María del Carmen. “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. Revista de Estudios Hispánicos 57.2 (2014): 329-351. Impreso.

Diccionario de la lengua española. 23.a ed. 2014. Web.

Dubois, Jean, Henri Mitterand y Albert Dauzat. “Profesor”. Dictionnaire d’étymologie. París: Larousse, 2001. Impreso.

Faure, Roberto. Diccionario de nombres propios. Madrid: Espasa-Calpe, 2007. Impreso.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad de saber [1976]. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 1977. Impreso.

Halbwachs, Maurice. La memoria colectiva [1952]. Trad. Inés Sánchez-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.

Jouve, Vincent. L’effet-personnage dans le roman. París: Presses Universitaires de France, 1992. Impreso.

Le Goff, Jacques. Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso. Trad. Mart Vasallo. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

Marcuse, Herbert. Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud [1955]. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1965. Impreso.

Moraña, Mabel. La escritura del límite. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. Impreso.

Ricoeur, Paul. La memoria, la historia, el olvido [2000]. 2.a ed. Trad. Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

Rosero, Evelio. La carroza de Bolívar. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso.

______. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.

______. Plegaria por un papa envenenado. Barcelona: Tusquets, 2014. Impreso.

Saldarriaga Muñoz, Maria del Carmen. “Desaparición y perplejidad: estudio de los incipits y los excipits en dos textos de Evelio José Rosero Diago”. Estudios de Literatura Colombiana 33 (2013): 119-132. Impreso.

Todorov, Tzvetan. Los abusos de la memoria [1995]. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Vanegas, Orfa Kelita. “Héroe, historia y farsa en La carroza de Bolívar”. Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica 4.7 (2013): 132-148. Web.

White, Hayden. El texto histórico como artefacto literario y otros escritos. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lanagnino. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.

LA OBRA DE EVELIO ROSERO Y LA REINSCRIPCIÓN DE LA HISTORIA*

Cecilia Caicedo Jurado

* El presente texto retoma partes de un trabajo publicado por el Banco de la República en sus notas de presentación de las conferencias sobre Evelio Rosero dictadas en diferentes sucursales culturales del país. Igualmente, con algunas variantes, fue presentado como ponencia en el Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana y sus Valores en la Universidad de la Sorbona en París en el año 2013.

INTRODUCCIÓN

En la narrativa colombiana contemporánea y sus diferentes facetas estéticas se destaca un grupo cada vez más nutrido de novelistas que toman elementos de la historia, ya sea en fragmentos o como hilos conductores de sus tramas. Dentro de ese grupo, Evelio Rosero se destaca porque toma elementos de la historia contemporánea de Colombia, como lo hace en Los ejércitos (2007) para focalizar uno de sus procesos traumáticos, tal vez el de mayor impacto por sus repercusiones sociales y políticas: el desplazamiento forzado. Y ahondando en la necesidad de visibilizar la historia, Rosero ha decidido recurrir en una de sus más recientes novelas, La carroza de Bolívar (2012), a un personaje icónico como el general Simón Bolívar durante un momento muy particular de la historia de la Independencia, cuando, alrededor de 1822, la ciudad de Pasto es tomada por el ejército patriota y sometida a la causa de la independencia, que ya para entonces era un proceso avanzado en las cinco repúblicas liberadas de la Corona española.

Lo que deseo mostrar en la obra de Evelio Rosero es la preeminencia conceptual que marca esta necesidad de contar el presente cercano y de recontextualizar la historia vivida hace más de un siglo. La pregunta fundamental es cuál es la importancia de resignificar la historia vivida en el presente o en tiempos ya lejanos, y qué impacto produce en la conciencia de los lectores. Con La carroza de Bolívar, el autor le apunta fundamentalmente a la necesidad de volver a leer la historia con miradas distintas y desde parcelas novedosas. El cuestionamiento evidencia la necesidad del destronamiento, la búsqueda de otras explicaciones y de nuevos sentidos, no para insistir en las heridas, sino para sanar los dolores con la comprensión de los hechos. En La carroza acoge unas fuentes olvidadas: las de Rafael Sañudo, crítico historiador del Libertador, y Karl Marx, que tenía su propia concepción de lo que fue la independencia del continente suramericano.

Cabe señalar, en primer lugar, el desarrollo de la obra narrativa de Rosero, que desde sus primeras novelas tiende un puente de lúcida reflexión sobre el ser colombiano en su devenir histórico, lo que deriva en novelas más recientes, como Los ejércitos y La carroza, en un enfoque del conflicto en sí mismo, los hechos que, en la vida cotidiana o en el recuerdo del pasado, sin duda arrojan luces sobre nuestras singularidades políticas e históricas. Me interesa destacar,

en cuanto al oficio del novelista, las urdimbres del relato y la metaforización de los episodios. En La carroza, por ejemplo, está previsto el referente histórico desde el presente cercano mediante el carnaval como juego y como símbolo de humor intelectual. Desde la carnavalización de la historia, Rosero resignifica la presencia de Bolívar durante las distintas tomas que sufrió la ciudad de Pasto con el objeto de vincularla a la causa libertaria. Para evidenciar este hecho narrativo, comienzo con la revisión somera de la manera como Rosero, desde sus primeras obras publicadas, se nos revela como un excelente narrador que observa su entorno.

TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA

La narrativa nariñense, en especial en sus primeras novelas, ha tendido a enmarcar el relato en un trasfondo histórico. Y en algunas de ellas, el objeto histórico tiende a restituir la posición del hombre nariñense en el entorno independentista, cuando, a fuerza de gritar vivas a Fernando VII, los colombianos formulamos un ícono que, con el correr de los tiempos, se le sumó al gentilicio, ante la imposibilidad de entender la terquedad en la defensa de un rey lejano, depuesto ya por el poder del Napoleón triunfante.

El episodio de la participación del sur colombiano en la gesta emancipadora que se libró en el continente frente a la Corona de España se convirtió en elemento de recurrente explicación en la narrativa local, no tanto como tema en sí mismo, sino como telón de fondo, desde la primera novela de autor pastense publicada. En La ciudad de Rutila (1895) de Florentino Paz, el asesinato de Sucre, mariscal de los ejércitos patriotas, se convierte en motivo de focalización discursiva. Los clavijos (1948) de Juan Álvarez Garzón es una novela que registra el primer grito de independencia colombiano, ocurrido en tierra nariñense en el año 1800, y lo constituye en su eje argumentativo para destacar el carácter contestatario y una abierta posición antiespañola.

De estas primeras novelas a La carroza hay profundas distancias, pero entre ellas se mantiene como hilo conductor la necesidad de recontextualizar la historia, no como una anécdota por revelar, sino para resignificar la presencia de Bolívar en Pasto, capital del Departamento de Nariño, durante los tiempos del proceso de Independencia. Me explico utilizando a Gianni Vattimo:

La aplicación de los instrumentos de análisis de la retórica a la historiografía ha mostrado que en el fondo la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es una "historia", una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir. (16)

¿Y qué implica ese relato en sí mismo? La pregunta es importante porque la ontología no es cosa distinta que la interpretación de nuestra condición. Se establece así una tríada importante: ser, evento e historia, que sin duda tiene claras imbricaciones con la cultura de cada época. En sus novelas, Evelio Rosero va explicando el ser narrado y el evento focalizado desde la reinscripción social de la historia. Esto es, no narra escuetamente unas líneas de su argumento narrativo. Por el contrario, se muestra especialmente obligado a leer las estructuras profundas del suceso o evento novelesco desde dicha reinscripción, superando de esta suerte la descripción del plano argumentativo como un lógico desarrollo de un razonamiento hacia un vaciamiento de contenido. Y son justamente esas explicaciones estructurales las que viene buscando desde su Primera vez, de fuerte impacto con relación a la niñez y a la adolescencia.

La trilogía compuesta por Mateo solo, Juliana los mira y El incendiado aborda el tema de la orfandad, la soledad y el abuso en la desprotección de Mateo; los ojos expectantes de una niña, Juliana, desde la cual se ve el trasegar político de los mayores, y la violencia desmedida y la insana actitud contra un niño gordo y torpe que no cumple con los requisitos de belleza, esbeltez y talante triunfador de la actualidad manifiesta en El incendiado. Estos temas son narrados por fuera del melodrama de los eventos en sí, fundamentalmente para buscar el telón de fondo, la estructura profunda que los explica. Y ese desarrollo estructural se produce de tal manera que el lector, sin mayores ni aparentes esfuerzos, lo comprende desde cualquier tipo de lectura, incluida la más superficial posible.

En otras novelas como Los ejércitos o Señor que no conoce la luna, Evelio Rosero prefiere realizar el mismo ejercicio en profundidad. Entonces el buen fabulador que es Rosero se asocia con el excelente pensador que lleva dentro para recontextualizar la historia colombiana reciente de confrontación armada. Pero antes de hablar de ellas, conviene recordar que con su primera obra, titulada El eterno monólogo de Llo, Evelio compone desde las honduras de las lecturas que por ese tiempo seducen con fuerza al jovencito que vivía en Pasto y sus calles cercanas a la oficina de la zona de carreteras y al parque infantil de la ciudad de sus mayores, dado que Evelio nació en Bogotá, pero sus años de formación inicial los vivió en la capital del departamento de Nariño. Y parece que lo golpeó fuerte la impresión de ese paisaje, clima, cultura y costumbres, porque de alguna manera, y aunque nunca se mencione, es el espíritu cultural pastense, sus marcas y señales, el que aparece en sus novelas iniciales, especialmente las de la trilogía señalada, aunque se nombren espacios bogotanos como el colegio Agustiniano del Norte, donde se recrea El incendiado. Sin

embargo, la casa de la tía Cecilia en Mateo solo, con sus cortinajes y sus espacios de clausura, con la mirada inquisidora de la tía y con el poder que ella se arroga para manipular la sexualidad de los niños dejados bajo su custodia por los padres, los cuerpos famélicos, la castración y el miedo, todo ello recuerda esos espacios de provincia conservadora y pacata de la vieja sociedad colombiana, perdida en la rutina de los gestos.

Mi acercamiento a la obra de Rosero es de larga data, desde los tiempos en que iniciaba mi vida de profesora universitaria en la Universidad de Nariño. Por esas calendas, el Departamento de Humanidades creó el taller de escritores Awasca. Si mal no recuerdo, Alberto Quijano Guerrero, ilustre personaje entendido en las culturas de la América antigua que propuso el nombre, explicó que, en quechua, awasca significa 'urdimbre'. Awasca convocó un concurso nacional de poesía en el que Rosero participó con El eterno monólogo de Llo. Declarado fuera de concurso debido a que se trataba de un poema novelado y, por tanto, rompía las bases del certamen, el jurado aclara en el acta sus indiscutibles méritos. Por esta razón, en 1981, Edgar Bastidas Urresty lo edita en la colección Testimonio, que desde entonces dirige.

En ese, su primer libro, que corresponde a la juvenil necesidad de explicarse el mundo y el hombre en su relación de espacio y vida, Rosero apunta las claves de lo que va a ser su narrativa. Y como en toda obra que se interesa por referir las bases fundacionales, lo primero que aparece son sus lecturas, el alimento libresco que lo nutre. El eterno monólogo, dividido en "galerías", muestra su recorrido lector por la mejor y más representativa filosofía y literatura occidentales, que utiliza incluso como entrada para leer el pequeño terruño nariñense, de clima frío y de altiplano, mediante la presencia de una voz, personaje y narrador al que llama así: "Se llama Ícaro volador que retornó a quemar sus alas para volar otra vez" (38). Pero al mismo tiempo y con la misma fuerza con la que invoca a la cultura occidental, hace lo propio respecto a la americana, concitando presencias que son voces, un poco como lo hizo Zalamea cuando escribió su majestuoso "Poema de las escalinatas". Así señala Rosero:

Que hable Homero, el mítico viejo, que hable el soplador de pompas sacrilegas, que hablen todos los hombres de la tribu Quiché vestidos de verde, que hablen los constructores, los Formadores, los Procuradores, los Engendradores, que hable el maestro Mago del Alba, Maestro Mago del día, Gran Cerdo del Alba,

Gran Tapir del Alba, Dominadores, Poderosos del cielo, Espíritu de los Lagos, Espíritu del Mar, los de Verde Jadeita, los de la Verde Copa... Tiempo es de una escalera de caracol hacia adentro. (El eterno monólogo 42, énfasis del original)

Esta es una bella manera de sumergir en una voz el encuentro de las culturas blanca e india, llamando los espíritus de todas las cosas y los hechos, homologándolos en el sentido último e íntimo de nuestra cultura americana. Después de esta obra, Rosero continúa su recorrido literario proponiendo novelas que, por sus méritos estilísticos y su arquitectura narrativa, lo han consolidado en una posición excepcional en la narrativa colombiana y en lengua española, ratificada con los significativos premios que le han otorgado. Con una abundante producción, más el reconocimiento internacional por los premios alcanzados y los cada vez más acuciosos estudios académicos que se realizan sobre su obra en diferentes idiomas, Rosero se ha constituido en uno de los más sólidos narradores colombianos.

RECONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PROCESOS HISTÓRICOS

Desde sus primeras obras, Rosero muestra un claro interés por eventos insertos en la vida cotidiana de Colombia; sus matices políticos, culturales y sociales, así como los efectos y estragos que sufren los individuos que son obligados a soportarlos, se convierten en el objeto argumentativo de su narrativa. Antes de La carroza, esto se puede ejemplificar con Los ejércitos, donde se cumple a cabalidad lo expresado, pues, como Rosero sostiene en una entrevista, uno de sus propósitos centrales con el oficio de escribir tiene que ver con "un deseo —general— de luchar contra el olvido, edificar el pasado, otra vez, y vivificarlo mucho más que el presente" (en Junieles). Y luchar contra el olvido significa reconstituir elementos de la vida cotidiana que, aunque en apariencia puedan parecer prosaicos por su diaria ocurrencia, son usados por Rosero como recurso para explicar la estructura sociopolítica nacional de los tiempos presentes. Los ejércitos no busca esclarecer las razones que mueven a los distintos grupos armados en conflicto en la historia colombiana reciente, sino las consecuencias de la confrontación beligerante en el pueblo, al auscultar el dolor que se produce en quienes, a la postre, son los que ponen los muertos. Así mismo, vivificar el pasado cercano es una importante tarea, dado que nuestra capacidad de recuerdo es débil y, como han señalado diversos teóricos, nuestra conciencia política no abarca los sucesos en sí mismos con toda su importancia y trascendencia. Rosero, al llevar estos fenómenos a la literatura, se aparta de la debilidad usual de los narradores que abordan el desplazamiento, el narcotráfico o la confrontación sin desligarse del realismo en la mayoría de los casos. Rosero tiene la virtud de construir una propuesta estética con los elementos que surgen de nuestra realidad inmediata, y eso es lo que le ha dado prestigio internacional.

Los párrafos iniciales de Los ejércitos introducen al lector en un escenario preadánico. El narrador sugiere un pueblo colombiano pequeño, tranquilo y pacífico en su discurrir cotidiano. Y si el lector se atiene a ello, puede creer que se trata de una novela ligera con un escenario casi idílico. Y esa estancia, la casa, el jardín y los que la habitan, proyección del escenario nacional, evocan el concepto tentador del paraíso terrenal. Allí está el amor de la esposa del maestro jubilado, que lo increpa con decencia y calidez por estar trepado en su naranjo alcanzándole una fruta jugosa a su jugosa vecina, que todos los días toma el sol

desnuda; y la imagen de ambos alargando las manos para alcanzar, a través de la tapia que los separa, la naranja tentación. Y claro, la mente del lector se dispara a la evocación de Adán y Eva, la manzana, la desnudez, la contemplación del cuerpo y la exaltación de los sentidos. Con esa metáfora paródica, juguetona incluso, con el humor con el que cobijamos los colombianos la más dura política nacional, Rosero crea el paisaje en el que entrará la violencia de tipo político. Porque la violencia es tanto mayor cuanto más incide en nuestra vida rutinaria.

El epígrafe de esta novela, una cita de Moliere, funciona como la linterna de Diógenes para iluminar el camino del lector, ya que revela la geografía del discurso de Rosero: “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?”. Desde esa inflexión intelectual se insinúa un antihéroe en ruptura con la obra orgánica y modélica. De ahí que las vanguardias, y en ellas se instala este escritor colombiano, crean un nuevo modelo para leer la realidad.

La primera escena de Los ejércitos es la representación de una Colombia que era hasta hace pocas décadas más pueblo que ciudad, más campesina que urbana, hasta los años setenta, cuando por causa de una de tantas formas de expresión de la violencia, entre otras razones, el campesino fue obligado a desplazarse a la ciudad, a rodearse de miseria en los cordones urbanos, y en su mayoría violentos, que hoy circundan los espacios citadinos. En este escenario sobresalen los ojos. Inicialmente, la mirada golosa domina en la primera parte, y al final de la novela, esa proyección de la vista que parecía inocua, no ofensiva, se transforma en los ojos que ven el terror y el desconcierto de los ejércitos que se enfrentan: de un lado, la oficialidad; de otro, las bandas terroristas de la guerrilla, los narcos y sus venganzas, los paras y sus pretensiones. Entonces el pueblo, hasta hace poco idílico, ensoñador, goloso con el sol o con la naranja tentadora queda de pronto en medio de un conflicto, por el que finalmente queda vacío, sin su gente y sin sus sueños, bombardeado, aniquilado mientras la gente huye:

En la primera curva de la carretera los veo desaparecer. Se van, me quedo, ¿hay en realidad alguna diferencia? Irán a ninguna parte, a un sitio que no es de ellos, que no será nunca de ellos, como me ocurre a mí, que me quedo en un pueblo que ya no es mío: aquí puede empezar a atardecer o anochecer o amanecer sin que yo sepa, ¿es que ya no me acuerdo del tiempo?, los días en San José, siendo el único de las calles, serán desesperanzados. (Los ejércitos 193)

Y desde el desplazamiento, como viaje forzado, Rosero continúa con esta novela la reflexión sostenida en Señor que no conoce la luna sobre la libertad como fatalidad y el desplazamiento forzado como marca de la nueva historia.

En La carroza, la cita de Gianni Vattimo utilizada al inicio de estas páginas permite asumir la profunda relación entre los relatos y sus manifestaciones. La historia escrita y oficializada tiene una intención, basada en diversas fuentes que incluyen los partes de guerra, los informes sobre avances militares y, en general, los textos que explican y reconstruyen los diversos sucesos o acontecimientos. A su vez, la literatura tiene la posibilidad estética de verter visiones de mundo y ofrecer lecturas distintas de los acontecimientos sociales y personales, para transformar el discurso histórico y enriquecerlo con estas íntimas imbricaciones holísticas del escenario de lo público. Lucien Goldmann sostiene que “el escritor es los ojos superiores de su comunidad”, de ahí la validez y pertinencia de novelas y obras de arte de distinto género (cine, literatura, televisión, cómics, teatro, etc.) que se interesan por reinterpretar los sucesos históricos para llenarlos de significados nuevos, otras cosmovisiones y reformulaciones de la historia.

La narrativa colombiana ha recurrido desde siempre al “suceso” histórico como eje argumentativo o como referente temático. En los últimos años ha circulado un mayor número de novelas sobre el periodo de Conquista y el proceso de independencia de España en tiempos coloniales. Sin ánimo de listar autores y obras, son de especial recordación para el tema colonial la novela sobre Pedro de Ursúa y El país de la canela de William Ospina, o La ceiba de la memoria de Roberto Burgos Cantor, que refresca los tiempos de ese periodo en Cartagena de Indias. Sobre ese mismo espacio y tiempo, en el año 2012, el escritor antioqueño Álvaro Pineda Botero publicó El esposado, interesante novela que conecta Cartagena y Cádiz en tiempos de la Santa Inquisición y el Tribunal del Santo Oficio. Nuevas visiones, acercamientos con poéticas divergentes que recrean la relación de las colonias americanas con la España colonial. En La ceiba, al igual que en El esposado, es interesante que la crisis de identidad continental se indaga especialmente desde el valor de ser nombrado, con las diferencias que subyacen entre el “decir” y lo “dicho”: yo soy “Benkos Biojó”, o la búsqueda de la identidad refundida en los laberintos del poder y la codicia, como ocurre en El esposado. Buscar el origen de la palabra y su evocación del nombre a título individual se convierte en una rica metáfora que sirve de eco para el encuentro de la identidad continental de esos tiempos.

Otro momento convertido en cantera para la literatura contemporánea es el proceso de independencia de las colonias latinoamericanas. Basta recordar El general en su laberinto, una obra icónica de Gabriel García Márquez, o La ceniza del libertador de Fernando Cruz Kronfly, o una novela corta, El intrépido Simón de Carlos Bastidas Padilla. En general, estas novelas se enfocan en el Bolívar humano desde la agonía, la enfermedad, la soledad, el abandono y la derrota, o desde la inocencia, como se lee en Bastidas Padilla. Asimismo Víctor Paz Otero dramatiza de manera cuidadosa las vidas de próceres de la independencia como en un caleidoscopio, y también otros autores se ocupan de las mismas épocas. Dentro de esta tendencia, Rosero aborda a Bolívar y el proceso de independencia en La carroza, publicada en el año 2012.

En esta novela, la narración se ubica desde el presente para leer desde otras perspectivas los tiempos en que era forzoso el paso de las tropas libertarias por el sur de Colombia, habida cuenta de la posición geográficamente estratégica que ocupa Pasto, enclavada como paso obligatorio para conectar los virreinatos de Quito y la Nueva Granada. La carroza centra su narración en los carnavales de negros y blancos, ícono de la cultura pastense, declarado por la Unesco patrimonio cultural de la humanidad. A partir de la construcción de una carroza para participar el 6 de enero, día de blancos, en el juego, el narrador retoma, con un interesante manejo estilístico, la discusión sobre la presencia de los ejércitos libertarios comandados por el general Francisco José de Sucre, por orden de Simón Bolívar. Rosero consigna sus fuentes históricas, y con ello señala la posición de esta novela frente a la forma y métodos con que se tomó y redujo la ciudad de Pasto. Su principal fuente son los Estudios sobre la vida de Bolívar de José Rafael Sañudo, abogado y filósofo natural de Pasto, quien además escribió una novela de corte romántico, Expiación de una madre, en la que la clara presencia de una autoría ficticia debilita el relato. Sañudo no es afecto a la figura heroica de Bolívar, por lo cual su obra recibió, en principio, fuertes críticas nacionales. En La carroza, por el contrario, es tomada como referente para rendirle tributo al escritor nariñense, como lo ha sostenido su autor en distintas entrevistas. Su segunda fuente es Karl Marx, que no conoció el proceso de independencia de primera mano.

No obstante, La carroza va mucho más allá de la utilización de sus fuentes, ellas no constituyen ningún tipo de hipotexto. Pero sí constituyen una relación intertextual que apuntala desde el presente una mirada inédita al carnaval, al juego y lo paródico como instrumentos para reinsertar una lectura distinta de la añeja historia. La novela se instala en el presente con motivo de las fiestas

populares recurriendo a personajes que, a su vez, son narrados a profesores universitarios, estudiantes, grupos de notables, artesanos, miembros de las primeras guerrillas urbanas y oficiantes del carnaval. Dirigiéndose al lector en búsqueda de complicidad, la novela inicia así: “Ayúdame a desenterrar la sombra del doctor Justo Pastor Proceso López, a descubrir la memoria de sus hijas, desde el día...” (La carroza 13), con una ironía que comienza desde el nombre del protagonista mediante un juego lúdico y creativo intervenido por el humor, un humor que es sagaz, burlón y pendenciero en esta novela.

Los nombres de los personajes que intervienen tienen el mismo tratamiento: es el caso, por ejemplo, de Primavera, la esposa de Justo, médico ginecólogo ya entrado en años. Floridita y Luz de Luna son sus hijas de siete y quince años, la mayor de las cuales tiene un “nombre de poeta”, surgido del último texto “poético” de Primavera, diatriba al esposo y al ritual de la noche de bodas: “hoy viene la pura luz de luna hasta mi tálamo / y libera mi alma del oscuro circo en que deambula / la ilumina y la redime del embiste del jumento que atraviesa / con su bruta lanza conquistadora / mi doncellez” (26). De ese texto, especie de ópera prima cómico-satírica, proviene el apelativo “jumento” con el que ella, Primavera Pinzón, designa a su esposo. Y desde el nombre, su rol y su apelativo, Rosero va construyendo al protagonista de esta historia. El héroe que se desmitifica en la historia es Simón Bolívar, sin duda; pero el antihéroe, quien protagoniza la novela, es el doctor Proceso. La voz narrativa le es cedida permanentemente porque es él quien a sí mismo se cuenta y se explica lo ocurrido.

El halo que se focaliza en La carroza está previsto bajo la teoría del carnaval, de esa risa polisémica de la que habla Mijaíl Bajtín, donde la máscara permite la desritualización de la vida. Así, Rosero busca deconstruir la figura de Bolívar desde el tono paródico, mediante el pretexto de la construcción de una carroza en la que se van a “jugar” carnavales, esto es, la euforia popular liberada de toda cortapisa, encubierta con la utilización de máscaras y disfraces que liberan de responsabilidades sociales.

Propongo la lectura de La carroza desde el juego y el desciframiento de las “estampas”, que funcionan como imágenes cinematográficas. La primera estampa está concebida para el primer día de esta novela, cuyo corpus se concentra en términos de tiempo narrativo en nueve días. Su cronotopía es el 28 de diciembre, fecha en que, según el calendario católico, se celebra el día de “los santos inocentes”. Y ese es el día que precede a los carnavales populares

tradicionales del 5 y 6 de enero en la cultura nariñense. El 28 de diciembre es el día del agua, la novela da buena cuenta de ello: baño colectivo, con chorros de agua; agua expurgadora en relación semántica con la inocencia del santoral cristiano. Pero allí, en la cultura lugareña —y la novela lo recoge en toda su amplitud—, surge la primera licencia de ruptura con el orden establecido, por cuanto están permitidas todas las mascaradas posibles, como deslumbrar al otro con la inocencia de unas empanadas rellenas de algodón o el juego preconcebido con la intención de desconcertar para producir risa.

El doctor Proceso se esconde en el disfraz de simio, que es máscara y ocultamiento, para sorprender a su "inocentada esposa" y a sus hijas Floridita y Luz de Luna. Pero la degradación de la inocencia en este pasaje no toca a los personajes a quienes va dirigida; por el contrario, el sujeto inocente es Justo Pastor Proceso, que, olvidado de su representación, se ve en el espejo: su reflejo de simio le "aparece" como verdad terminante. Y como el corpus completo de la novelística de Rosero es un llamado a la conciencia histórica, las formas de indagación iniciales de la autoconciencia las ubica en esta primera escena. Desde el subsuelo de la representación, se disuelven todos los rasgos posibles del aspecto del protagonista, como preludio de la reflexión que el mismo doctor Proceso se ha venido formulando sobre la representación de Bolívar en la historia, historia que es hilvanada en las escenas siguientes de la novela.

La segunda estampa está relacionada con su hija Floridita y su primo, adolescentes en apariencia inocentes, que en el juego del 28 de diciembre sacan a relucir al máximo su humor negro en dos actos: al rellenar de vidrio molido los cerdos que se habían preparado como manjares de fiesta, y al introducir alfileres en los cuyes, plato típico regional. El humor aparece como horror, frente a la inocencia del nombre Floridita. Los mismos adolescentes juegan a los inocentes con otros elementos tan dolorosos y provocadores como los anteriores.

La tercera estampa se centra en Furibundo Pita, cuyo nombre representa y determina al marido celoso y cascarrabias, que es, además, el desencadenante de la anécdota de la carroza en la que finalmente se intenta subir la figura histórica de Simón Bolívar. Pita invita a Justo Pastor Proceso para que lo acompañe a la estancia del artesano Abril en un Willys, desde el que pita y corretea a su mujer, para "salvar el honor" porque se ha enterado de que la carroza en que está trabajando el artesano está dedicada a burlarse de sus desenfrenados celos. En este caso, la representación es una forma de expresión de la autoconciencia, suficiente por sí sola para desintegrar la imagen monológica del mundo artístico,

puesto que el personaje de Furibundo Pita no se representa, sino que teme verse representado. Eso es lo que busca Rosero con estos personajes del relato, que le dan la entrada al tema de Bolívar en la historia. Sin alegatos que podrían rayar en lo patético, mediante el juego y el humor, el autor propone al lector romper el cordón umbilical con la historia aprendida para lograr no un documento sobre el tema, sino una obra estética sobre la autoconciencia colectiva, dado que lo que se calificaba como imagen concluida de la realidad ya no funciona como tal, sino como material para ser resignificado.

La cuarta estampa se relaciona con la trasposición: la carroza que iba a ser sobre Furibundo Pita puede transformarse en la carroza de Bolívar, como lo vislumbra Justo Pastor:

El doctor consultó con la mirada a Furibundo, pero este no se dio por aludido. “¿A quién me recuerda este hombre?”, se preguntó entonces el doctor, intrigado, y era que en ese instante Furibundo Pita, su rostro aguzado, los ojos oscuros y hundidos, los pómulos prominentes, las cejas espesas, el cabello ensortijado, la pequeñez de su cuerpo —de hombros estrechos y puntudos y rodillas descarnadas— le recordaba a alguien o al retrato de alguien. (La carroza 64)

La transposición de imágenes está profundamente ligada al carnaval. De la imagen de Furibundo Pita, el doctor Proceso pasa a otra imagen no nombrada, solo por una libre asociación de visiones superpuestas. Bajtín señala:

En general, las leyendas carnavalescas son profundamente distintas de las tradiciones épicas heroizantes: rebajan y aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, acercan y humanizan: la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la imagen. (187)

Por último, la quinta estampa es el proceso de construcción de la carroza en la que aparece la representación de Bolívar desde la visión opuesta a la lectura

oficial. Para esta imagen, como se dijo, Rosero sigue dos caminos: uno, las fuentes de Sañudo y Marx, que son citadas en toda su extensión, y dos, el registro del recuerdo popular que se mantiene en los nietos y bisnietos de pastusos que asistieron a las diversas tomas con que se sometió a la ciudad de Pasto. Esta crónica recuperada es la que modela de mejor manera la lectura final de la novela.

Con la construcción de la carroza alegórica, no accedemos a la imagen de un Bolívar en contravía de la lectura propuesta desde la oficialidad, sino a la debacle que desencadena el doctor Proceso al conectar a los distintos sectores sociales y políticos de su lugar narrativo en el escenario de relectura del héroe histórico. El final sorprende porque asistimos al viaje de la carroza, que es escondida en las montañas cercanas a Pasto para que en los próximos carnavales pueda efectivamente desfilar.

A manera de conclusión, cabe señalar que la obra de Evelio Rosero presupone, en principio, a un autor que focaliza los procesos históricos y que ahonda en ellos para encontrar otras explicaciones; pero, fundamentalmente, su intención de rastrear causas para eventos ya contados en la literatura o vueltos iconos en los libros de historia sugiere la necesidad de leer en cada nueva parcela de tiempo —esto es, de cultura— lo ya relatado y exaltado pero que siempre es y será susceptible de nuevos enfoques. Ello depende de la persistencia del escritor por establecer el puente para crear en sus lectores recepciones distintas de los acontecimientos; cuestionar desde la obra literaria asumiendo que, en su interior, la focalización discursiva se convierte en piedra angular de la percepción de mundo y de los acontecimientos. Esta relectura y resignificación conforman la tarea de este escritor colombiano comprometido con la cultura de su país.

TRABAJOS CITADOS

Bajtín, Mijaíl. Problemas de la poética de Dostoievski [1929]. Trad. Tatiana Bubnova. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Junieles, John Jairo. Entrevista: “Evelio Rosero Diago. Desde la paz preguntan por nosotros”. Letralia 164 (2007). Web. 10 de julio de 2016.

Rosero, Evelio. La carroza de Bolívar. México D. F.: Tusquets, 2012. Impreso.

______. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

______. El eterno monólogo de Llo: poema novelado. Medellín: Ediciones Testimonio, 1981. Impreso.

______. Mateo solo. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1995. Impreso.

Vattimo, Gianni. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna [1985]. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987. Impreso.

ECOS CRÍTICOS SOBRE LOS EJÉRCITOS

“AHORA NOS TOCA A NOSOTROS”: FANTASMAS Y VIOLENCIA EN LOS EJÉRCITOS

Alberto Fonseca

La literatura colombiana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI señala en su mayor parte las contradicciones y las tensiones sociales surgidas con fenómenos como el narcotráfico, la violencia y la corrupción política. Gran cantidad de novelas y cuentos colombianos desarrollan su trama a partir de referencias a eventos que transformaron los discursos nacionales, entre las cuales se destacan, principalmente, desde La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo, que señala los efectos del narcotráfico, pasando por Abraham entre bandidos (2011) de Tomás González, que retrata la violencia bipartidista de mediados de siglo, hasta la más reciente novela de Sergio Álvarez, 35 muertos (2011), que recorre la historia de la violencia en Colombia.

En la novela colombiana abundan también los textos que hacen referencia a las consecuencias de un conflicto generador de violencia y a los diferentes padecimientos de sus víctimas. A la vez que el narcotráfico, el paramilitarismo y la guerrilla han transformado la violencia y sus manifestaciones, la novela se ha interesado en representar las voces de dichas víctimas. Los ejércitos (2007) de Evelio Rosero retrata la vida de un pueblo azotado por los enfrentamientos entre distintos grupos armados legales e ilegales en la historia de uno de sus habitantes, Ismael Pasos.

La violencia paramilitar y guerrillera en el texto de Rosero refuerza la preocupación por las secuelas sociales de una crisis con sus espectros de inestabilidad política y económica. En Una mirada integral al desplazado en Colombia, el investigador Lizandro Cabrera señala que, entre 1985 y 2001, dos millones de colombianos han sido desplazados de sus tierras y forzados a alimentar los cinturones de miseria de las ciudades industrializadas. Igualmente, la socióloga Jasmin Hristov señala que el número de asesinatos políticos en Colombia ya excede el número de los cometidos por las más fuertes dictaduras latinoamericanas en el pasado (14), y el investigador Robin Kirk apunta que, en

los últimos años del siglo XX, "uno de cada 40 colombianos es un refugiado" (1).

De esta manera, Colombia se convierte en un caso particular en el contexto latinoamericano debido a la diversidad de grupos involucrados en el conflicto (guerrilla, ejército, paramilitares, bandas criminales) y al sucesivo desplazamiento de grupos humanos que escapan de la violencia en zonas rurales hacia las ciudades colombianas. Secuestros, torturas, desapariciones, fosas comunes, masacres, desplazamientos y cuerpos sin identificar son los resultados del poder represivo y el terror que utilizan distintos grupos armados en el país. En el periódico de mayor circulación nacional en Colombia, El Tiempo, el 24 de abril de 2007 se lee una nota sobre el primer año de búsqueda de las fosas comunes de las víctimas, en su mayoría campesinos desplazados. En esta nota, titulada "Colombia busca a sus muertos", se informa que la Fiscalía General de la Nación ya había recibido 3710 denuncias de la ubicación de fosas de las que solo 13 personas habían sido identificadas plenamente. Zapatos, prendas y objetos personales, señalaba el periódico, se convirtieron en el único lazo entre los desaparecidos y sus familias en Colombia.

Al hablar de los nuevos textos colombianos, críticos como Herrero-Olaizola y Polit Dueñas, entre otros, señalan un nuevo mercado de libros que exploran esta crisis en Colombia. Para Herrero-Olaizola, "es precisamente la narrativa colombiana de más éxito comercial la que se relaciona de modo más directo con la violencia, las FARC, el narcotráfico, sus sicarios/as y personajes delirantes" (44). Para Dueñas, ha sido el narcotráfico "el detonante principal de una serie de cambios en el imaginario cultural de la región" (119). Son los textos colombianos interesados en narrar la crisis los que principalmente se inscriben en los circuitos globales de publicación hasta convertirse en verdaderos best sellers[67].

Más allá de la relación entre producción cultural y mercado internacional de bienes simbólicos, existe el interés por parte de diversos autores colombianos de acercarse a las razones del descalabro moral y político que vive la nación y ofrecer desde su escritura diferentes acercamientos a la crisis que aqueja a Colombia. El "desbarajuste social" colombiano representado en la violencia y desorden de La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo; la "locura" de una sociedad envuelta en una serie de mentiras en Delirio (2004) de Laura Restrepo, y el miedo a la marginalización económica en Hijos de la nieve (2000) de José Libardo Porras son acercamientos distintos al discurso de la "crisis" que

vive Colombia debido a la violencia y la cultura del dinero fácil[68].

Los ejércitos de Rosero participa de esta conversación cultural. Por un lado, ha logrado un gran reconocimiento, impulsado por la curiosidad internacional de leer historias acerca de la crisis y el crecimiento del mercado internacional de textos colombianos. Por otro, la trama se acerca de manera muy eficaz a la pregunta de las causas de la violencia y el desplazamiento en Colombia con la historia de un anciano que sobrevive a los diferentes ataques por parte de la guerrilla, el ejército y los paramilitares.

Específicamente, el texto retrata a San José, un pueblo en el que sus habitantes han ido desapareciendo a causa de los sucesivos enfrentamientos entre grupos al margen de la legalidad institucional. Los ejércitos muestra de esta manera la nueva geografía colombiana: pueblos fantasmas que han visto la emigración de sus habitantes a otras ciudades y que terminan convertidos en escombros y ruinas. Su lectura recuerda a Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo, con personajes-víctimas bajo el poder de seres más poderosos y violentos. Al igual que la novela de Rulfo, Los ejércitos mantiene una atmósfera espectral en la que, como lectores, desconocemos si los personajes están vivos o muertos. Ismael duda al final hasta de su propia existencia y se convierte en el mejor testigo de los distintos espectros y fantasmas que componen la reciente historia de la crisis colombiana.

El texto de Rosero dialoga con textos anteriores que retratan las diferentes contradicciones del proceso modernizador en Colombia. Entre estos sobresale El día señalado (1964) de Manuel Mejía Vallejo, que utiliza el ambiente de un pueblo y las peleas de gallos como símbolos del ciclo de violencia y odios que crearon los dos principales partidos políticos en Colombia. Los ejércitos explora, al igual que el texto de Mejía Vallejo, el temor de los habitantes, el éxodo de los jóvenes a las ciudades y el progresivo abandono del pueblo. Con este entroncamiento en la historia literaria colombiana, Rosero logra, por una parte, señalar lo poco que ha cambiado la situación política del país en cuarenta años de conflicto armado, mientras que, por otra, ilustra el crecimiento de la violencia debido a la presencia del narcotráfico y el paramilitarismo, así como del discurso transnacional de la guerra contra las drogas. Asimismo, tanto la novela de Rosero como la de Mejía Vallejo utilizan la figura de lo fantasmal como un marco que permite señalar las diferentes conexiones que se establecen entre la subjetividad, la memoria y la crisis social. La novela de Mejía Vallejo retrata la presencia de la muerte y el miedo en los habitantes del pueblo. Tambo al igual

que San José son pueblos en los que los vivos se confunden con los muertos: “era un pueblo desolado, con cara de cementerio, donde los vivos eran más espantos que otra cosa. Almas en pena que salían de sus cuerpos, como de tumbas” (Mejía Vallejo 105). La novela de Rosero utiliza también una serie de personajes fantasmales que nos ubican en un discurso histórico de la violencia al hacerlos testigos de los distintos acomodamientos del terror y la violencia política.

El texto está dividido en dieciséis capítulos que narran la historia de Ismael Pasos, un viejo profesor jubilado que pasa sus días espiando a su vecina por encima de la barda que separa las casas, mientras es testigo de las diferentes desapariciones y miedos que viven los habitantes de San José. Los primeros capítulos de la novela de Rosero muestran a Ismael recorriendo las calles vacías de un pueblo que se ha reunido para el aniversario de la desaparición de uno de sus habitantes. En estos capítulos, leemos a través de Ismael un recuento de noticias de atentados y persecuciones, y percibimos el ambiente de temor y exclusión que se apodera gradualmente de todos los habitantes del pueblo. La segunda parte de la novela da cuenta de la desaparición de su esposa Otilia y el tan temido ataque que sufre San José por parte de un ejército sin nombre. En esta parte, Ismael se encuentra con personajes que pasan a su lado sin reconocerlo y que empiezan a contarle historias del pasado. Ismael sabe que los ejércitos volverán, pero decide quedarse y buscar a su esposa desaparecida.

Aunque la novela ha sido reseñada ampliamente, faltan estudios particulares de su inscripción en la narrativa colombiana y latinoamericana de principios del siglo XXI. Por ejemplo, en su artículo “Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos de Evelio Rosero”, Mabel Moraña señala las conexiones textuales entre poder y deseo, y en especial la estetización de la violencia, que erige como su valor principal. Moraña se pregunta sobre el locus de enunciación del extraño personaje principal: “¿Desde dónde habla Ismael? ¿Desde la muerte, desde una memoria que no quiere ni debe morir? ¿Desde una conciencia que se ha diseminado como municiones en la escritura, para defenderse?” (192).

A partir de la extrañeza, Moraña señala que el concepto de fantasma ilumina el texto y su función narrativa. Ismael Pasos recorre el pueblo como un espectro, al mismo tiempo que los lectores asistimos a su transformación: dolores físicos y tormentos mentales que dan paso a una pérdida gradual de su memoria y su corporalidad[69]. Mediante esta serie de cambios, la novela utiliza la figura del fantasma en el sentido que Avery Gordon desarrolla en Ghostly Matters:

Haunting and the Sociological Imagination. Para Gordon, la figura del fantasma es un marco que une lo estético, lo social y la experiencia de lectura. La unión de estos tres aspectos crea una nueva manera de entender las negociaciones que establecen los individuos con su sociedad:

El fantasma no es simplemente una persona muerta o desaparecida, sino una figura social, e investigarlo puede llevar a ese denso lugar donde historia y subjetividad producen vida social. El fantasma o la aparición es una forma a través de la cual algo que se ha perdido, o que es apenas visible, o aparentemente inexistente para nuestra supuestamente bien adiestrada vista, se nos revela. (8, trad. de los EE.)[70]

Para la autora, tan importante como la figura del fantasma es la experiencia de la lectura. La figura del fantasma permite que, como lectores, nos aproximemos al texto de una manera “encantada” estableciendo conexiones que transforman nuestra percepción de los acontecimientos. Esta interpretación de “fantasma” da entrada a lo que no es tan evidente, a las historias que desconocemos y que se componen de “las cosas que hay detrás de las cosas”[71]; se trata de una fractura que nos hace asomarnos a una nueva percepción de la sociedad.

Mediante la noción del fantasma como una figura social, los lectores accedemos a la estructura sentimental que caracteriza a Los ejércitos. El fantasma nos ubica en una posición particular frente a las distintas voces que habitan la novela y transforman nuestra propia percepción de lo que se nos cuenta. En su función textual, el fantasma es el catalizador de los distintos personajes que han ido desapareciendo y quienes no tienen un reconocimiento historiográfico. Los fantasmas y sus historias llaman, buscan atención y quieren ser escuchados.

Son el llamado de Ismael Pasos, de Juan Preciado, así como de su lapidaria frase: “No sé. Veo cosas y personas donde quizá ustedes no vean nada” (Rulfo 58). Al conocer las diferentes historias de desaparecidos a través de cartas perdidas, rumores, confusiones, en un pueblo donde los personajes sucesivamente se sorprenden de encontrarse con vida, los lectores experimentamos una nueva percepción de la crisis social y las consecuencias que genera en sus víctimas.

Varios personajes ven a Ismael como “un muerto” en vida y se preguntan si él no había sido asesinado en alguno de los atentados que sufrió el pueblo antes (Los ejércitos 187). A medida que progresa la narración, Ismael visita a diferentes personajes y descubre las historias de la violencia. Esta confusión entre los vivos y los muertos logra que la figura del fantasma señale las distintas maneras en que el conflicto colombiano modifica, excluye, reprime, desplaza y margina a los individuos. Su recorrido por San José conecta la crisis social y política que vive el país con las distintas formas de represión y su impacto en una serie de individuos. Por ejemplo, el texto describe la muerte de tres habitantes del pueblo que representan la repetición del conflicto armado, el horror de las masacres y la invisibilidad de los muertos. Mediante la representación de estos tres asesinatos, el texto parece desplegarse, contar las historias de todas las víctimas del conflicto en Colombia y, al mismo tiempo, la imposibilidad de explicar el dolor.

El primer muerto es un joven que muere a manos de un bandido. Esta muerte reconstruye la historia de los criminales y opositores políticos que caracterizaron la lucha entre liberales y conservadores durante los años cincuenta. En su libro Matar, rematar, contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 19481964, la investigadora María Victoria Uribe aborda la violencia que caracterizó la lucha entre liberales y conservadores, y la referencia del lema matar y rematar a una actividad que intentaba borrar de tajo la identidad de la víctima. El texto de Rosero llama la atención hacia la violencia histórica y une la presencia fantasmal de Ismael con los muertos de la violencia política colombiana. De esta manera, Los ejércitos señala las distintas negociaciones entre la subjetividad, la historia y las formas de la violencia que se repiten en Colombia:

—Pues mátenlo otra vez —grita y sigue gritándolo—, ¿por qué no lo matan otra vez? Me he sentado al filo del andén, y no porque quisiera fingirme muerto. El viento vuelve a empujar jirones de polvo en remolinos, la lluvia cae, suavemente. Sea como sea me incorporo; marcho en dirección contraria a la madre que grita lo mismo, mátenlo otra vez. (198-199, énfasis en el original)

El grito de “mátenlo otra vez” nos ubica en el pasado de la guerra política entre liberales y conservadores, y retrotrae la crisis nacional hasta los diferentes

partidos políticos que hoy forman parte de la democracia colombiana. El segundo muerto señala la voz de las víctimas como el último residuo que sobrevive a la catástrofe. Además, en el horror de la escena que describe su muerte, el fantasma que sirve como guía nos obliga a mirar lo que queríamos olvidar o dejar de lado:

Vi que la estufa rodante se cubría velozmente de una costra de arena rojiza, una miríada de hormigas que zigzagueaban aquí y allá, y, en la paila, como si antes de verla ya la presintiera, medio hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de Oye: en mitad de la frente una cucaracha apareció brillante, como apareció otra vez, el grito: la locura tiene que ser eso, pensaba, huyendo, saber que en realidad el grito no se escucha, pero se escucha por dentro, real, real; hui del grito, físico, patente, y lo seguí escuchando tendido al fin en mi casa, en mi cama, bocarriba, la almohada en mi cara, cubriendo la nariz y mis oídos como si pretendiera asfixiarme para no oír más. (200)

Esta parte final del texto de Rosero examina también el ultraje del cuerpo de Geraldina, la vecina de Ismael, por parte de los soldados. Al principio de la novela, el cuerpo de Geraldina era el objeto erótico de Ismael mientras se dedicaba a espiarla. En la parte final del texto, este cuerpo ya sin vida es violado por unos hombres que no se percatan de la presencia de Ismael. Justo al ver el cadáver de Geraldina, pornográficamente expuesto, Ismael termina su transformación en fantasma. La consumación de este hecho ofrece la imagen de un conflicto en el que no existen límites morales:

Nadie reparó en mi presencia; me detuve, como ellos, otra esfinge de piedra, oscura, surgida en la puerta. Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba —abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres [...] la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban [...]. (202)

Rosero intenta contribuir a la búsqueda de un reconocimiento a las víctimas, y denuncia la reducción mediática de sus historias en cifras. El personaje principal experimenta el desespero de esta crisis nacional. Ismael se refugia en el deseo erótico para resistir esa locura, pero su intento es infructuoso: el deseo es también invadido por la violencia de los ejércitos. A pesar de la exposición del horror, son pocas las reacciones que generan la muerte y desaparición de estos personajes fuera de San José. De esta manera, Los ejércitos critica el cubrimiento de las noticias hacia el conflicto armado. Para Ismael, el personaje de la periodista y su equipo de grabación, que representan el papel de los medios de comunicación masivos en la crisis, son percibidos como extranjeros separados del dolor de las víctimas:

[...] la única declaración de las autoridades es que todo está bajo control; lo oímos en los noticieros —en las pequeñas radios de pila, porque seguimos sin electricidad—, lo leemos en los periódicos atrasados; el presidente afirma que aquí no pasa nada, ni aquí ni en el país hay guerra: según él Otilia no ha desaparecido, y Mauricio Rey, el médico Orduz, Sultana y Fanny la portera y tantos otros de este pueblo murieron de viejos, y vuelvo a reír, ¿por qué me da por reír justamente cuando descubro que lo único que quisiera es dormir sin despertarme? Se trata del miedo, este miedo, este país, que prefiero ignorar de cuajo, haciéndome el idiota conmigo mismo, para seguir vivo, o con las ganas aparentes de seguir vivo, porque es muy posible, realmente, que esté muerto, me digo, y bien muerto en el infierno, y vuelvo a reír. (160-161)

Los medios de comunicación forman parte de una dinámica que intenta reducir el conflicto colombiano a una serie de escaramuzas y acciones que se incluyen en el formato de la televisión como herramienta de consumo. Los ejércitos intenta, por su parte, señalar lo que los documentos oficiales y los medios de comunicación dejan de lado: las historias de individuos que, alejados del centro, conforman la historia no contada de la nación.

Los ejércitos muestra las contradicciones sociales de finales del siglo en Colombia al retratar el progresivo desvanecimiento de su personaje principal y la pérdida de su memoria. La nostalgia de Ismael por un pasado perdido y su gradual transformación en fantasma son estrategias narrativas eficaces que nos

permiten analizar la pérdida de la memoria nacional y las distintas desapariciones que habitan la historia de Colombia. En la primera parte de la novela, Ismael añora el San José de antes y su trabajo como profesor que educó a generaciones de jóvenes que han sido desplazados, mientras habita las distintas ruinas de San José. Su nostalgia no es simplemente la vuelta al pasado, sino una negociación con su propio tiempo histórico. Svetlana Boym, en The Future of Nostalgia, señala una nostalgia off modera que sirve muy bien para ilustrar la crítica que Ismael hace contra la idea moderna del tiempo y el progreso: "El adverbio off [alejado de] confunde nuestro sentido de orientación; nos lleva a explorar sombras laterales y callejones oscuros en lugar de caminos rectos de progreso; nos permite desviarnos de la narrativa determinista de la historia del siglo veinte" (xvii, trad. de los EE.)[72].

Para Boym, la nostalgia off modera significa una rebelión contra la idea moderna del tiempo. Ismael establece una relación abierta y activa con la historia del pueblo y con los sucesivos desplazamientos que ha sufrido. En San José, el progreso tan nombrado por los distintos discursos políticos no ha llegado, y todavía se vive recordando el pasado de muchas maneras. Al llegar a los límites del pueblo, Ismael mira las diferentes casas abandonadas y siente una mezcla de odio y frustración por el abandono que vive San José:

Hace años, antes de Otilia, me imaginaba viviendo en una de ellas el resto de la vida. Nadie las habita, hoy, o son muy pocas las habitadas; no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra —el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares— solo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los más debieron marcharse por fuerza: de aquí en adelante quién sabe cuántas familias irán a quedar, ¿quedaremos nosotros?, aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy —pero no como se debe, digo yo, maldita sea. (Los ejércitos 61)

La nostalgia que sufre Ismael al mirar las casas abandonadas es la nostalgia restauradora (restorative) que enfatiza el nossos (casa) e intenta una reconstrucción de ese lugar perdido. El narcotráfico, el ejército, la guerrilla y los paramilitares han modificado el pueblo y expuesto a sus habitantes a distintos desplazamientos, marchas y exilios. La reconstrucción que hace Ismael del

pueblo con sus ruinas y casas abandonadas permite establecer una relación entre él y los otros habitantes del pueblo, y conectar así su historia con la historia de los desplazados. Su pregunta: "¿quedaremos nosotros?" es la pregunta que también nos hacemos como lectores al preguntamos qué sucederá cuando aparezca el otro ejército. De esta manera, como señala Boym, la nostalgia de Ismael establece una relación entre su biografía individual y la biografía nacional, "entre la memoria personal y la colectiva" (xvi, trad. de los EE.)[73].

La nostalgia de Ismael por el pasado de San José va unida a su gradual transformación en fantasma. El deambular de Ismael añorando un pasado pacífico conecta distintas historias de la crisis y el conflicto histórico colombiano. Para Ismael, el pasado, el presente y el futuro se conjugan en las historias de todos los habitantes que han sido víctimas de la violencia en su región. Al reconocer su soledad, Ismael no es simplemente una víctima abandonada más, sino que encarna la historia de todas las víctimas de los distintos pueblos de Colombia: "Comeré de lo que hayan dejado en sus cocinas, dormiré en todas sus camas, reconoceré sus historias según sus vestigios, adivinando sus vidas a través de las ropas que dejaron, mi tiempo será otro tiempo" (194).

Al crear un personaje fantasmal como Ismael, Rosero logra sacar a la luz lo que otras disciplinas han intentado infructuosamente, yendo más allá de la escritura sobre la realidad nacional que se necesita para reflexionar sobre Colombia. En una entrevista con el diario El Espectador, Rosero afirma: "la resolución de compromisos sociales y políticos puede liquidarse en otro tipo de géneros de la reflexión: el ensayo, la historia, el análisis, el simple comentario. Pero la Novela con mayúsculas es el ser humano, la vida misma". Los ejércitos destaca la vida de quienes son forzados a marcharse y que se convierten, la mayoría de veces, en una estadística más del conflicto armado.

La manera en que Los ejércitos articula la figura del fantasma con el pasado y el presente de Colombia es el aspecto dinámico de la novela. Al final, la novela termina con el éxodo de los habitantes de San José y la permanencia de Ismael como fantasma. Por una parte, esta escena final representa el éxodo sucesivo que sufren diferentes pueblos en Colombia y el crecimiento de los pueblos fantasma. Por otra, en esta escena Ismael decide quedarse, y con esto defiende la importancia de seguir buscando a las víctimas y recuperar su memoria. Ismael permanece como fantasma para contarle a quien quiera visitar San José las múltiples historias que existen detrás de las ruinas y los escombros:

A lo lejos otro grupo de hombres y mujeres rezagados sigue presuroso su camino: pareciera que huyen en punta de pies, para no hacer ruido, con un sigilo voluntario, desmesurado. Algunas mujeres me señalan aterradas, como si comentaran entre ellas la presencia de un fantasma. (194)

La experiencia de lectura de Los ejércitos busca influir en cómo los lectores perciben la crisis colombiana. La trama de la novela se desarrolla a partir del deambular del personaje principal, sus diversas visitas a los vecinos y la confusión que existe entre los vivos y los muertos en San José. En medio de esta trama, las distintas posiciones ideológicas de los ejércitos influyen violentamente en los habitantes del pueblo: un joven muere por ser colaborador sin que sepamos muy bien, como lectores, de cuál ejército; un teniente dispara a los habitantes de la plaza también por colaboradores, y una granada olvidada es recogida por niños que juegan en medio de las ruinas.

El personaje principal es un ser excluido, una víctima más de un conflicto cuyas negociaciones no toman en cuenta su historia ni la de miles de colombianos que, como fantasmas, recorren distintos pueblos abandonados por la violencia. Su profesión como maestro de escuela rural es una queja a una posición letrada "envejecida" y a la cuestión de la pérdida de memoria histórica que sufre la nación colombiana. A la muerte de alguien la sucede el nacimiento de otro habitante que desconoce la historia del pueblo. De esta manera, la novela critica la falta de reflexión histórica en el país y la falta de interés en los viejos como guardianes de la memoria:

[...] como que la gente se olvida de la temible suerte que es cualquier desaparición, y hasta de la posible muerte del que desapareció. Es que de todo la gente se olvida, señor, y en especial los jóvenes, que no tienen memoria ni siquiera para recordar el día de hoy; por eso son casi felices. (28)

Los jóvenes de San José han olvidado la historia del pueblo, aunque están condenados a repetirla. Su olvido les permite por un momento vivir sin la carga

de los muertos, odios y venganzas que habitan San José, pero los obliga a marcharse, a desaparecer o a unirse a un ejército para repetir el ciclo de violencia. La voz de Ismael es la necesidad que tenemos de escuchar la voz de las víctimas, ya que son ellos los que sufren en carne propia la crisis que aqueja a Colombia.

La sociedad civil colombiana ha hecho avances en el camino de reconocer las víctimas de la violencia. El 9 de abril del 2012 fue el primer día de las víctimas de la violencia en Colombia, con marchas y presentaciones estudiantiles en distintas ciudades del país. De la misma manera, el Estado colombiano cuenta con una ley de restitución de tierras para las víctimas del despojo de los paramilitares, y se espera que el actual proceso de paz con la guerrilla de las FARC (2016) impulse el reconocimiento del derecho a la verdad de las víctimas. En este sentido, Los ejércitos comparte estas expectativas de la sociedad civil y su búsqueda de justicia y paz. Con la atormentada vida de su personaje, Rosero parece buscar también que este proceso involucre la verdad, a pesar de todo el horror que pueda contener, para poder dejar que estos muertos, que nos susurran sus historias, y sus familias descansen en paz.

En una época en que los derechos humanos exceden los límites nacionales y se han convertido en aspectos de la globalización, la novela, vista ideológicamente, defiende un retorno a las libertades básicas del individuo, el derecho a la vida y a la movilidad, con una nostalgia restauradora y reflexiva. Con su uso de personajes desplazados y una atmósfera espectral, Rosero invita a los lectores a reconocer la importancia de las voces de las víctimas y la necesidad de asomarnos desde la ficción al horror del conflicto en Colombia.

Finalmente, Los ejércitos demuestra la fragmentación de las víctimas del conflicto. Tal vez por esta razón, el final de la novela señala claramente la pérdida del nombre del protagonista: “les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será” (203).

Ismael y su yo se desdoblan. Si creemos en el nombre como elemento clave de nuestra identidad, la pérdida del nombre de Ismael es el gradual abandono de los significados, de su logos. Ismael completa su transformación en fantasma al quedar abandonado en un pueblo también abandonado. Ismael acepta esta situación y nosotros los lectores percibimos la necesidad de un cambio, de una movilización que cuente con la voz de las víctimas como elemento integral de

una reparación social y política.

TRABAJOS CITADOS

Álvarez, Sergio. 35 muertos. Bogotá: Alfaguara, 2011. Impreso.

Boym, Svetlana. The Future of Nostalgia. Nueva York: Basic Books, 2001. Impreso.

Cabrera, Lizandro. Una mirada integral al desplazado en Colombia. Cali: Universidad Santiago de Cali, 2009. Impreso.

"Colombia busca a sus muertos". El Tiempo, 24 de abril de 2007. Web.

Dueñas, Polit. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana". Hispanic Review 74.2 (2006): 119-142. Impreso.

El Espectador. Entrevista: "Los ejércitos de Evelio Rosero". 15 de mayo de 2009. Web.

Franco Ramos, Jorge. Rosario Tijeras. Barcelona: Mondadori, 2000. Impreso.

González, Tomás. Abraham entre bandidos. Barcelona: Alfaguara, 2011. Impreso.

Gordon, Avery. Ghostly Matters: Hauntingand the Sociological Imagination. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008. Impreso.

Herrero-Olaizola, Alejandro. "Se vende Colombia, un país de delirio: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures 61.1 (2007): 43-56. Impreso.

Hristov, Jasmin. Blood and Capital: The Paramilitarization of Colombia. Athens, OH: Ohio University Press, 2009. Impreso.

Kirk, Robin. More Terrible Than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia. Nueva York: Public Affairs, 2003. Impreso.

Mejía Vallejo, Manuel. El día señalado. Barcelona: Destino, 1964. Impreso.

Moraña, Mabel. “Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos de Evelio Rosero”. La escritura del límite. Madrid: Iberoamericana, 2011. 185-202. Impreso.

Porras, José Libardo. Hijos de la nieve. Bogotá: Planeta, 2000. Impreso.

Restrepo, Laura. Delirio. Madrid: Santillana, 2006. Impreso.

Rosero, Evelio. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

Rulfo, Juan. Pedro Páramo. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.

Uribe, María Victoria. Matar, rematar, contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964. Bogotá: Cinep, 1990. Impreso.

Vallejo, Fernando. El río del tiempo. Bogotá: Alfaguara, 1999. Impreso.

______. La virgen de los sicarios. Bogotá: Alfaguara, 1994. Impreso.

EROTISMO, OBSCENIDAD Y ABYECCIÓN DE ISMAEL PASOS EN LOS EJÉRCITOS

Carlos-Germán van der Linde

A los amigos de Heterodoxias: Ariel G., Hernando E., Mildred L., Paula M, Rubén M., por las lecturas compartidas

Abjection becomes splendor; the horror of life becomes a very pure and very intense life.

Gilíes Deleuze

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1993, Evelio Rosero declaró que su motivación para escribir fue una indignación de lector. Isaacs (o quizás Efraín) desencadenó en el preadolescente Evelio "el ánimo de escribir, en lugar de leer" ("La creación" 114). El joven Evelio terminó de leer María sin encontrar la escena en que Efraín (o quizás Isaacs) se atreviera a rozarle "una sola maldita teta a María" (115). Agrega el escritor:

después de leer a Flaubert por supuesto que cualquier muchacho de doce años tenía que ser más exigente con María, a quien ya entonces imaginaba igual que una "Muchacha etérea / De breves senos / Y un par de nalgas como flores / De otro mundo / Y unos muslos/ Rosáceos / Y unos hoyuelos como lunas por todas

partes / Y una lengua como agua y una / Mirada implorante: / La idolatrada María. (115)

Las primeras novelas de Rosero, Mateo solo (1984), Juliana los mira (1987) y Papá es santo y sabio (1989, escrita en 1983), satisfacen su deseo de joven lector. Los espacios cerrados de María, el lugar decoroso para la señorita, se conservan en esta trilogía, pero ahora como el lugar del incesto. Mateo está encerrado en la casa de sus tías, donde padece de hambrunas y la miseria es extrema, y además está sujeto a los deseos incestuosos de sus tías. Juliana está perdida en su identidad de género como lo está en su propia casa; el chofer es amante de la madre y el padre juguetea sexualmente con la hija. Miriam es accedida carnalmente por su padre y su hermano mayor. Brevemente me detengo en esta última novela.

En Papá es santo y sabio se constata que el tema de la mirada erotizante es central en la caracterización de los personajes y la configuración de la trama. Los múltiples juegos de espejos que conforman los personajes están hilados por el deseo. Por ejemplo, la pareja de hermanos Miriam y Marcos, que sostienen una relación incestuosa, se desdobla en los hermanos Juana y Pedro. A su vez, Miriam es accedida carnalmente por su padre[74]. Y Marcos, un Caín según Pedro, también es sacrificado por el padre: Marcos ara la tierra inútilmente sin que su padre le dé las semillas fecundadoras. Por su parte, Edmundo, el hermano impedido mental y sexualmente, es un doble degradado de Marcos; su deseo mimético (codicia las mismas mujeres que su hermano) es insatisfecho: su hermana Miriam le dice: “Tú no puedes” (Papá 34, 38-39), y Juana le dice: “No debo desvestirme porque el Ángel Terrible vendrá a preguntar que por qué yo me desvisto” (39). Oscilante entre los espejos de sujetos deseantes, está lo innominado: eso. En la resolución de la novela, eso es calificado de sacrílego. La novela cierra con la escena inicial pero invertida, y el sacrilegio de la concepción incestuosa es redimido por Pedro —una suerte de chivo expiatorio— por medio de otro acto carnal.

Papá es santo y sabio carece de referentes a la nación, puesto que no hay ninguna mención a los conflictos bélicos del país ni de la región. El deseo y la mirada acaparan la ficción. Por el contrario, Los ejércitos (2007) escenifica la vida de un pequeño pueblo llamado San José, que se ve afectado por el conflicto armado. El pueblo ficcional de San José es homónimo de la capital del

departamento del Guaviare, al costado sur de la serranía de La Macarena. Comparto la afirmación de Padilla Chasing acerca de que Los ejércitos se diferencia de la novela colombiana del periodo de la violencia bipartidista, porque "Evelio Rosero excluye la dimensión objetiva que eventualmente lo conduciría a un análisis sociológico" (122). Una interpretación sociopolítica de la novela es posible, pero no sería la que más justicia le haría. Esto no implica negar que la ficción de Rosero sí se vincula a la esfera del discurso público sobre la nación. El conflicto en la región del Guaviare se origina básicamente por el dominio de una amplia zona destinada al cultivo de plantas ilícitas como la coca y la amapola, al procesamiento de las plantas y al reclutamiento de mano de obra y fuerza armada (que incluye menores de edad y mujeres). En esta región hay una extraña mezcla de conflicto bélico, disputa territorial, debate ideológico y narcoeconomía. Este dato de la realidad está incluido en la ficción:

Los cientos de hectáreas de coca sembradas en los últimos años alrededor de San José, la "ubicación estratégica" de nuestro pueblo, como nos definen los entendidos en el periódico, han hecho de este territorio lo que también los protagonistas del conflicto llaman "el corredor", dominio por el que batallan con uñas y dientes, y que hace que aquí aflore la guerra hasta por los propios poros de todos: de eso se habla en las calles, a horas furtivas, y se habla con palabras y maldiciones, risa y lamento, silencio, invocaciones. (Los ejércitos 124)

La referencia a la lucha armada en los campos colombianos no se da en función de un pacto de verdad. La guerra está integrada a la poética de la novela a través de las vivencias y de los padecimientos de los personajes, particularmente de Ismael Pasos, su narrador y personaje principal. El universo narrativo de Los ejércitos está enfocado desde Ismael, sin que por ello deba ser considerada una novela del fluir de la conciencia. El modo en que opera la novela, afirma Padilla Chasing, la pone en diálogo con la novela de corte realista (151). Rosero conserva algunas convenciones de la representación de la violencia; pero, así mismo, conscientemente elige renunciar a otras, esto es, se aleja del detallismo sociológico del realismo descriptivo (124, 128) y de la presencia central de la iglesia o la hipérbole religiosa (Hoyos 287). La posición particular de Los ejércitos en el campo literario y cultural colombiano, según Hoyos (294), se debe a su representación de una experiencia de la guerra centrada en la afectividad.

Ahora bien, ¿cómo se materializa esa afectividad en la ficción? La respuesta a esto es el tema del último apartado del ensayo.

CUANDO MIRAR NO HACÍA DAÑO

Los ejércitos inicia con una escena de voyerismo. El profesor Pasos cada mañana se trepa al árbol de naranjo so pretexto de recoger sus frutos, pero en realidad sube a fisgonear a su vecina Geraldina. El verdadero propósito es sabido por todos a su alrededor. Así, un viejo que aparenta infructuosamente no espiar a su vecina es el dispositivo con que inicia la novela. Este hecho divertido se enmarca en un paisajismo regional y pintoresco: las guacamayas tienen "la risa dulce", la ceiba ofrece una "sombra refrescante", las manos del brasileño —el esposo de Geraldina— "merodeaban sabias por su guitarra", las horas son "de sol y música". Esta escena es un cuadro tropical al estilo de Jorge Amado, escrita en clave de un erotismo tropical que va de la naturaleza colorida a la sensualidad de las mujeres latinoamericanas. En la primera mitad de la novela, el aire tropical evidentemente pervive, a pesar de cierto grado de violencia preexistente en el pueblo, que es aceptada o tolerada por los habitantes de San José. Este orden sensual del mundo se cancela en la segunda mitad de la ficción, con lo cual muestra que el incremento del caos hace inviable una experiencia estética tropical.

Además de una violencia moderada, la incomunicación del matrimonio Pasos también acompaña el paisajismo tropical desde el comienzo. El viejo jubilado trepado en su escalera de mano no entiende "lo que le dicen sus gatos", de la misma manera que no entiende lo que le dice su esposa: "así envejecíamos, ella y yo, los peces y los gatos, pero mi mujer y los peces, ¿qué me decían? Nada, sin entenderlos" (Los ejércitos 11). La anciana exprofesora lo acusa de que la evade: "Hoy no te vas a dormir, Ismael; desde hace muchos años te vienes durmiendo siempre que quiero hablar" (25), de manera que Ismael elude la débil reclamación por fisgonear a la vecina. Por otra parte, espiar a la vecina parece un acto que transgrede la decencia. Socialmente se ha establecido una regla del respeto de la vida privada, y espiar es una ruptura de esa norma. En ciertos marcos interpretativos, este acto puede catalogarse de obsceno. En un sentido amplio, dice Mey, la obscenidad es algo que ofende o ultraja a alguien porque desacata los estándares aceptados de decencia, civilidad o modestia:

La obscenidad está conectada con sentimientos de repugnancia y asco. En el contexto judicial, es considerada como algo que tiende a lo moralmente corrupto o depravado [...]. Anclada en la noción histórica prevalente de moralidad pública y costumbres culturales, cada sociedad sitúa fuera de los límites ciertas prácticas humanas y modos de conducta. (Mey 5, trad. de los EE.)[75]

Sin embargo, la actitud de Ismael parece mantenerse dentro de los estándares de conducta del pueblo. Aquí cabe preguntarse ¿a quién ofende o ultraja su mirada? Geraldina no oculta su desnudez. El exhibicionismo de Geraldina nunca fue representado como vulgar, más bien se le puede considerar infantil. El voyerismo del anciano queda suplementado con la desnudez de la vecina: "El voyerismo crea al otro, que necesita ser visto para existir" (Moraña 196, énfasis en el original)[76]. En este sentido, ni siquiera el esposo de Geraldina percibe un desacato en la desnudez de su mujer ni expresa ningún disgusto porque Ismael espíe a su esposa. El brasilero le deja saber al anciano que lo ha sorprendido fisgoneando, y lo hace de una manera burlesca:

—Está usted encaramado en ese muro todo los días, profesor, ¿no se aburre?

—No. Recojo mis naranjas.

—Y algo más. Mira a mi mujer.

El brasilero y yo nos contemplamos un instante.

—Por lo visto —dijo él—, sus naranjas son redondas, pero más redonda debe ser mi mujer, ¿cierto?

Sonreímos. No podíamos hacer otra cosa.

—Es verdad —dije—. Si usted lo dice.

No miraba a su mujer, en ese momento, solo a Gracielita [...]. Veía que su mujer se acercaba, desnuda, bordeando los azulejos de la pequeña piscina redonda.

—Sé muy bien —dijo sonriendo con sinceridad— que a ella no le importa. Eso

no me preocupa. Me preocupo por usted, profesor, ¿no le duele el corazón? (15-16)

Incluso en el caso de los reproches de Otilia no hay gran animadversión; su esposa básicamente le critica que haya perdido el disimulo con que miraba antes. Así las cosas, a Otilia no le incomoda que su esposo mire a otras mujeres, sino que haya perdido el recato y la civilidad para hacerlo (25-26): “[...] yo nunca advertí que me estuviera mirando mirar a Geraldina (seguramente porque mi mujer tiene razón y ya no logro la discreción de otros años, [...] Rosita Viterbo me vio padecer los dos muslos abiertos mostrando adentro el infinito)” (36). El anciano fisgón también espía a Gracielita mientras ella hace los oficios. Gracielita es una niña de doce años, prematuramente generosa en carnes. Él no logra ver sus nalgas sincronizadas con el movimiento del fregar los platos, “pero lo que era más: las imaginaba” (12). En el siguiente caso, se trata de una niña un poco más grande, a la que Otilia contrata para evitar que Ismael siga subiéndose al árbol de naranjas. Sin saberlo (¿o a propósito?), le ha llevado un objeto del deseo hasta la casa. A consecuencia de esta tendencia, y más adelante en la trama de la novela, Ismael olvidará por un instante que su esposa continúa extraviada:

El desconcierto, la conmoción de ver pasar a esta muchacha, percibir la fatalidad de aroma silvestre, crudo pero nítido, que arroja desde cada uno de sus pasos, te hace olvidar lo que más te importa en el mundo, Ismael. Hablaré con ella, la obligaré a reír tarde o temprano. (82)

Cabe recordar que Gracielita también es observada por Eusebito, el hijo del brasilero y Geraldina, un niño de doce años, su compañerito de juegos, casi su hermano. Él no es presentado como un niño perverso. La mirada pueril de Eusebito no es valorada con el mismo juicio que la mirada senil del profesor jubilado. Para el caso del niño se percibe una suerte de disculpa moral. Esto permite considerar que la obscenidad “se sitúa en la interrelación de los dominios de lo estético, lo legal y lo moral, y se construye a través de los debates y mediaciones públicas de estos sistemas de valores” (Mey 7, trad. de los EE.)[77]. Sin embargo, yo sostengo que Eusebito e Ismael son el reverso y el anverso de la

misma moneda. Cuando el anciano sorprende al niño contemplando a Gracielita, se está viendo a sí mismo. Eusebito es él mismo siendo niño; Ismael es un Eusebito anciano. En este sentido, el juego de espejos iniciado en Papá es santo y sabio es una suerte de cita borgiana en la obra de Rosero.

Volviendo a Los ejércitos, un personaje particular, en la medida que tiene una suerte de lucidez etílica, es Mauricio Rey. Él siempre está en contra del establecimiento: critica a los políticos como Saldarriaga (41) y a los militares como Berrío (75). Este personaje es un viejo alcohólico casi coetáneo de Ismael, por el cual este siente un gran y sincero aprecio. En realidad, es de los pocos personajes por los que el anciano fisgón expresa especial cariño. Ambos tienen una historia de vida análoga: los dos perdieron a sus esposas, y a causa de eso renunciaron al cuidado de sí mismos. Así mismo, la única vía que encuentra Rey para paliar el dolor es el gusto por las jovencitas. De ahí que cada 9 de marzo, cuando el pueblo se reúne en casa de Hortensia Galindo con motivo del secuestro de su esposo Marco Saldarriaga, Mauricio no asiste a la reunión y se queda en su casa, para sacar partido de que su segunda esposa sale a visitar a Hortensia, y se hace acompañar de una jovencita. En una ocasión, Ismael lo sorprende con Cristina, la muchacha que posteriormente va a su casa a recoger las naranjas. ¿Por qué precisamente las jóvenes son el objeto de deseo de estos ancianos? Porque "[s]iempre lo joven y desconocido es más hechicero" (32). El par de ancianos son pervertidos, si por perversión entendemos, no la ruptura de límites, sino el impulso de romperlos:

Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. (Kristeva 25)

Así pues, el voyerismo del profesor Pasos es conocido y aceptado por el pueblo. Muñoz Fernández considera lo siguiente:

El autor no usa este elemento como un recurso para divertir a los lectores, sino que le da un mayor alcance. Lo integra en un contexto vital donde el deseo, ya

como urgencia recién descubierta, ya como fantasía otoñal, conjura por momentos la rigidez de la violencia. (60)

Es importante notar que la obscenidad de la mirada del viejo profesor se mantiene a prudente distancia de la pornografía[78]. El voyerismo de Ismael no es morboso en el sentido de que no produce repulsión; es una mirada que erotiza el cuerpo mirado, y en la descripción misma de esa mirada hay una poética. De ahí que la mirada del anciano se aleje de lo pornográfico y se instale en lo artístico: “Mientras que lo erótico describe ‘el espacio de representación sexual permisible’ [Nead 104], la noción de arte avala las cualidades estéticas de un material que tiene por objeto la excitación sexual” (Mey 13, trad. de los EE.)[79].

VIOLENCIA Y PERCEPCIÓN DEL MUNDO

Al comienzo de la historia, la narración se hace desde un lugar fijo: la casa de la familia Pasos. Asociado con esta inmovilidad, se tiene un relato regido por la conciencia. Posteriormente, los espacios exteriores y la violencia serán el lugar y la circunstancia de la narración. El deterioro físico y mental de Ismael progresa al ritmo de la violencia creciente, y el cuerpo deseado y el cuerpo violado se fusionarán en el de Geraldina.

La percepción del pasado, el presente y el destino de San José está regida por las circunstancias violentas. El único refugio que queda para escapar de la guerra es la “montaña azul invulnerable” (109). Las montañas simbolizan el pacis locus, el lugar de la paz, en Los ejércitos. Significativamente, la montaña donde vive Claudino es el lugar del encuentro, la reconciliación, la esperanza; el lugar “invulnerable” al miedo y la soledad. En cierto momento, el maestro Claudino sana la hinchada rodilla izquierda del profesor Pasos, el penitente, el peregrino: es como si los huesos de su rodilla se abrieran y cerraran: “como si se unieran las partes de ese rompecabezas de huesos y cartílagos que era mi rodilla, que soy yo” (51). En ese momento, todavía es posible la recomposición del ego. Después de la cabeza, la rodilla es la parte del cuerpo en la que se focaliza la narración (Hoyos 291). Ismael se comunica con Claudino de la manera en que ya no era posible hacerlo con su esposa. En la montaña, Claudino —otro viejo incomunicado (52)— lo espera para dialogar y compartir un “sancocho feliz” (109). En medio de las circunstancias degradantes, ese sancocho se proyecta como una epojé, esto es, como una suspensión de la cruenta realidad, que abre un paréntesis de vida.

La ilusión del sancocho soñado (113) se trunca, lo que deriva en la toma de conciencia de que el pacis locus será imposible, porque hasta la montaña llegó la violencia destructiva de la guerra y del maniático capitán Berrío. San José se percibe como un mundo perdido: “aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy —pero no como se debe, digo yo, maldita sea” (61). Varios personajes de Los ejércitos se resisten a la pérdida de su realidad, por lo cual proyectan el pacis locus como otra fundación futura y en una montaña más lejana; un nuevo proyecto de nación, encarnado en Rodrigo Pinto:

Me repite que no se va, como si quisiera convencerse de eso, o como pretendiendo que yo lo reafirme en ese propósito, en la posible mortal terquedad de quedarse. “Otra montaña sería mejor”, dice, “todavía lejos, más lejos, mucho más lejos”. [...] “¿Sí ve esa montaña?”, me preguntó, señalando el pico lejano de otra montaña, en mitad de las demás, pero mucho más lejos, tierradentro: “Allá voy a irme. Es lejos. Pues mejor. Me voy hasta su cima, y nadie me vuelve a ver, jueputa. Tengo un buen machete. Solo necesito llevar una marrana preñada, un gallo y una gallina, como Noé. Y mi mujer quiere acompañarme, la yuca no faltará [...]. Esa montaña puede ser mi vida. Es que mi padre nos levantó en las montañas [...]”. (162-163)

La utopía de Pinto no desconoce su propia incertidumbre. La realidad actual es distópica y empuja a los personajes a la penitencia: Otilia no regresa e Ismael deambula mientras se deteriora con el paso de los días. Ismael sabe que habita o, mejor, que trasiega por un locus terribilis en el que se ha convertido San José. El deambular de Ismael, después de tres meses de la desaparición de su esposa, ya no es un caminar planeado en busca de ella, es un errar mientras se aguarda lo que parece improbable. Hoyos ve en esta situación el “estado de duermevela” (285) de un caminante por un mundo que se derrumba[80]. No obstante, el deterioro del narrador no eclipsa su estado de conciencia, que abraza la desesperanza: “[...] sin importar el peligro; cómo importarme si parece que la guerra ocurre en mi propia casa” (Los ejércitos 101). En esa actitud desesperanzada se fundamenta la negativa de Ismael a abandonar el pueblo (128, 133, 136, 190, 193, 194).

Más significativo que la escena final de la novela es el acto suicida de Ismael cuando va a arrojar lejos una granada con la que juegan unos niños, es decir, un artefacto de guerra que amenaza a la generación más joven del pueblo. En todo caso, no son cándidos niños: ellos gozan con la expectativa de ver despedazarse al anciano si se llegara a activar la granada. Gracias a este suceso heroico, la figura de Ismael se llena de valor a los ojos de la periodista pelirroja venida de Bogotá. Esto quiere decir que los sujetos colombianos que no participan directamente de los centros de poder (simbólicos o materiales) solo existen para el periodismo (¿y para el Gobierno?) si los antecede una tragedia que pueda ser presentada como un espectáculo. Cuando la periodista intenta entrevistarlo, el

profesor enmudece. Su mudez es una nueva condición que acompaña la pérdida de su memoria; sin embargo, resulta estratégico el instante en que emerge el silencio, puesto que priva de satisfacción a los medios de comunicación de la capital. Con este recurso, Rosero les niega la mediación a los periodistas y preserva para la literatura la representación de la violencia. Como mostraré en breve, esto es así porque narrar la violencia desde un locus terribilis conduce a la abyección y al sacrificio.

VIOLENCIA Y PLACER, UNA RELACIÓN NO CAUSAL

Los ejércitos no relata la llegada de la guerra a un pueblo que vivía en completa tranquilidad y paz, sino el recrudecimiento de una violencia preexistente. Poco a poco, la guerra va deteriorando la vida de los personajes, ya sea desplazándolos de su tierra natal o aniquilándolos física o psíquicamente. A pesar de que la violencia no es representada como fuente de placer en la novela, resulta sugerente que la mayoría de las experiencias eróticas del profesor Pasos están asociadas con episodios de dolor, muerte, violencia y guerra. Rosero se distancia de otras novelas colombianas sobre la violencia por medio de un escenario de guerra que inicialmente no oblitera la vivencia del erotismo, aunque sí la transforma. Esto sucede desde mucho antes de la intensificación de la guerra. Cuarenta años atrás, Ismael ve por primera vez a quien será su mujer en la terminal de buses. Justo allí, un hombre gordo vestido de blanco es asesinado, después de lo cual se produce un instante de intenso erotismo: el joven Ismael entra por equivocación al baño donde estaba la blanca Otilia. De ese momento recuenta el profesor:

Le dije un "perdón" angustioso y legítimo y cerré de inmediato la puerta con la velocidad justa, meditada, para mirarla otra vez, la implacable redondez de las nalgas tratando de reventar por entre la falda arremangada, su casi desnudez, sus ojos —un redoble de miedo y sorpresa y un como gozo recóndito en la luz de las pupilas al saberse admirada; de eso estoy seguro, ahora—. (23)

Otro argumento para afirmar que la violencia no es la fuente de placer de Ismael estriba en que él es un fisgón incluso antes de los sucesos narrados por el presente de la novela. Cuando Ismael era un adolescente ya era un mirón. Él y otros jóvenes del pueblo se subían a los árboles a espiar a las jovencitas que se bañaban desnudas en el río (40). Así, la violencia y el voyerismo hacen parte de la vida del pueblo, pero no necesariamente están relacionados entre sí, puesto que no hay violencia cuando los jovencitos espían a las muchachas que se bañan en el río. Esto se puede contrastar con el atentado a la iglesia donde mueren los

padres de Gracielita, evento en el que no hay elementos eróticos. Paulatinamente, la violencia y el placer se van entretejiendo (aparecen juntos), y son presentados en contigüidad y no en una relación causal, porque el cadáver no es fuente de placer ni el cuerpo deseado coincide aún con el cuerpo violentado. En rigor, la violencia no es condición para alcanzar el placer.

Moraña sostiene que la reiterada coexistencia de violencia (thanatos) y placer (eros) "agrega una serie de intangibles niveles a los personajes" con el propósito de "permitir la asimilación de ese paisaje de tragedia y destrucción" (192). A esta estrategia corresponden la mayoría de los sucesos que vive Ismael en cuanto voyeur. Por ejemplo, justo después de la bomba que derriba parte del muro que separa la casa de la familia Pasos de la casa del brasilero, y estando Otilia desaparecida, Ismael pasa al otro lado de dicho muro y se pregunta: "¿en qué estoy pensando?, en Geraldina desnuda, Dios" (103). En este mismo incidente, Ismael busca a Cristina —la jovencita que contrató Otilia para recoger las naranjas— y termina mirando sus muslos, su entrepierna (107). En la cafetería de Chepe, en medio de una conversación sobre el pago del rescate de la mujer embarazada de Chepe, Ismael se detiene a reparar en la mesera que le trae café (127). Ismael ya se ha abandonado a su suerte. Después de tanto esperar a su esposa sin noticia alguna, tiene una pesadilla en la que le dice a los captores que él no es Marcos Saldarriaga. Geraldina escucha sus gritos y va a asistirlo, y la reacción de él es de nuevo erótica: "La imaginé durmiendo, a pesar mío: desnuda, sin cobijas" (148). Como estos fragmentos hay varios más (véanse, por ejemplo, 82, 107, 149, 173 y 202).

En otra instancia, se puede decir que, hacia el final de la novela, hay una fusión entre el cuerpo y el cadáver. Aquí se produce una relación compleja entre lo erótico y lo abyecto, en la que hay una doble implicación. En este instante, violencia y placer dejan de estar uno al lado del otro y se funden en un solo cuerpo. Aquí se presenta el sistema de la abyección. Por un lado, Ismael encuentra lo abyecto de sí mismo, y, por otro, el cadáver, que por definición es un cuerpo abyecto, se presenta como un cuerpo erotizado:

todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?, y me vi acechando

el desnudo cadáver de Geraldina, [...] estos hombres deben esperar su turno, Ismael, ¿esperas tú también el turno?, [...] ¿por qué no vas y le dices que no, que así no?, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo? (202-203)

A partir de lo anterior se puede afirmar que entre lo erótico y lo abyecto hay una doble implicación. No se trata de una relación lineal ni causal, sino circular. En ella lo abyecto contamina lo erótico, al tiempo que la mirada erotiza el cuerpo abyecto. Aquí sigo la idea de Berressem de que, en los estados de goce (jouissance), el dolor y el placer (pleasure) se encuentran indiferenciados (26). El camino iniciado en el árbol de naranjo y concluido en la casa de Geraldina es el recorrido de una experiencia fallida de erotismo (Muñoz 59-60), que desemboca en la abyección y el sacrificio. Así, la abyección queda definida por una ambivalencia (Mey 34): entre la muerte y la vida, entre el deseo y el rechazo, entre lo prohibido y lo codiciado. En ella, el juicio y el afecto se mezclan, como también lo apetecible y lo abominable. No olvidemos que la ambivalencia es propia del sacrificio. Abyección, sacrificio y ambivalencia son componentes que la novela aúna a través de la mirada.

René Girard, siguiendo las lecturas de Huberty y Mauss, sostiene que en la naturaleza y función del sacrificio está la ambivalencia de la víctima y el sacrificio: matar a una víctima no se considera un crimen porque la víctima es sagrada, pero la víctima no sería considerada sagrada si no se la sacrificara (7).

En la mirada de Ismael se encuentra una relación ambivalente:

Geraldina descruza otra vez las piernas, se inclina hacia mí, imperceptible, me examina, solo por un segundo sus ojos como un aviso velado me tocan y comprueban definitivamente que sigo mirándola, acaso se asombra con franqueza de semejante desproporción, tal adefesio, que alguien, yo, a esta edad, ¿pero qué hacer?, toda ella es el más íntimo deseo porque yo la mire, la admire, al igual que la miran, la admiran los demás, los mucho más jóvenes que yo, los más niños —sí, se grita ella, y yo la escucho, desea que la miren, la admiren, la persigan, la atrapen, la vuelquen, la muerdan y la laman, la maten, la revivan y la maten por generaciones. (34-35)

El psicoanálisis lacaniano fundó la definición moderna de lo abyecto como algo opuesto al objeto y al sujeto (seminario X). Lo abyecto se ubica en un reino distinto a la realidad física de los sujetos, de lo cual no se infiere que sea inmaterial. Lo abyecto se diferencia del objeto en la medida en que produce una experiencia de extrañamiento (Unheimlich) que hace que el sujeto tienda a rechazarlo (rejeter)[81]. Posteriormente, Julia Kristeva hace la definición más reconocida de la abyección. Ella sigue la senda trazada por el psicoanálisis lacaniano y afirma que lo abyecto no es un objeto frente al sujeto ni es un correlato del sujeto. En esta medida, lo abyecto no es ni objeto ni sujeto. Dado que no deja de ser material, lo llamará "objeto caído" por ser un evento o cosa "excluida", "expulsada". En otras palabras, lo abyecto es el objeto del superyó (Kristeva 8). La abyección está relacionada con las reglas, es decir, con los límites, básicamente porque atenta contra ellas, tiende a transgredirlas:

La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda. (Kristeva 11)

La abyección comparte con lo siniestro[82] esa cuota de extrañamiento, pero la diferencia estriba en que aquella es más violenta y desconoce a los prójimos; de ahí que nada le resulte familiar. "Lo abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios. Recurre al yo (moi) en los límites abominables" (Kristeva 24). En otra dirección, la crítica que le cabe al concepto de abyección en la versión de Kristeva podría ser liderada por Butler (102) al señalar que cada cultura reifica sus propios contenidos. Por lo tanto, no hay experiencias abyectas per se, y cada cultura define sus propios contenidos de abyección. Aquello que es repugnante para una cultura puede no serlo para otra. Cada cultura crea sus tabúes, sus propias prohibiciones, y así las transgresiones también son diferentes. Cuando Kristeva observa que es la cultura la que constituye lo abyecto en cuanto "objeto caído", lo hace sobre el supuesto de la cultura: como si esa cultura desde la que ella habla fuera el paradigma. Por ende, hay una suerte de reduccionismo homogeneizante en el lugar de enunciación de Kristeva. Básicamente, el principal supuesto de la cultura occidental desde el que está hablando es la heterosexualidad (Berressem 43) y, a partir de esta, la maternidad (Mey 35). Las

afirmaciones de Kristeva se entienden en el marco de la economía de la energía sexual que está en función de la procreación. En este sentido, las relaciones sexuales de Mauricio Rey y Cristina serían abyectas porque no se traducen en procreación.

Lo abyecto también son eventos o, mejor, una experiencia de ellos: "Lo abyecto [...] es experimentado de manera similar a los eventos traumáticos" (Berressem 20, trad. de los EE.)[83]. Se dijo anteriormente que las circunstancias se van apoderando de la conciencia de los habitantes de San José, y no solo de la de Ismael. En este sentido, el miedo es el afecto habitual en el pueblo: se siente miedo ante la indeterminación del ejército agresor (12, 47, 101, 110, 146, 157, 179), ante las bombas (12), las balas perdidas (32, 62), los sicarios (21-22), la delincuencia común (62), los descuartizamientos (35, 91, 113), el desplazamiento forzado (61, 116, 193), la zozobra (43, 95). El ethos y la sensibilidad de los habitantes de San José están atravesados por la experiencia cotidiana y recrudecida de la violencia (Padilla 137). Más aún, la guerra se ha desbordado y ahora es literalmente insoportable. El destino de los habitantes es desalentador: caen muertos, son secuestrados o desplazados. No huir significa ser degradados por la guerra, esto es, ser decapitado como "Oye", volverse una suerte de prostituta como Cristina, ser un cadáver violado como Geraldina o constituirse en un ser autodespreciado como Ismael.

Hacia el final, del paisajismo tropical de las primeras páginas de la novela no queda nada; la violencia se ha tragado todo el universo ficcional. Incluso la sintaxis misma del relato ha cambiado: de la conciencia del narrador que dominaba la palabra se ha pasado a un relato frenético, con mayor presencia de discurso indirecto libre y de discursos interiores que básicamente son preguntas y autocuestionamientos. También la noción del tiempo se pierde: Ismael ya no sabe en qué día de la semana vive, y los referentes organizados de la vida material se le hacen borrosos. Las muertes no son datos de la realidad a los que alude la novela. Ahora hay descripciones detalladas de eventos funestos, por ejemplo, la manera como fue muerta Adelaida López, la primera señora de Mauricio Rey, frente a su impotente esposo. Incluso la tipografía cambia, hay párrafos enteros con letras en itálica. Y cerca del final de la novela, encontramos al viejo Ismael deseando (y recriminándose por desear) participar en el acto macabro de la violación del cadáver de Geraldina.

La consecuencia final es autopercibirse como un objeto abyecto. Por ende, Ismael decide arrojarse al límite de la vida. Dicho con la terminología de

Kristeva (24): para ser, el yo recurre al no-yo mediante la pulsión de muerte. Esta es representada con la risa macabra que aparece en la última página de la novela. Aunque él no es asesinado en la narración, su muerte parece inminente. El silencio la afirma. Esta resolución capta la sensibilidad lectora y crítica de Mabel Moraña: “¿Desde dónde habla Ismael? ¿Desde la muerte, desde una memoria que no quiere ni debe morir? ¿Desde una conciencia que se ha diseminado como municiones en la escritura, para defenderse?” (192). La respuesta a estas cuestiones debe buscarse por fuera de Los ejércitos, ya que en la obra temprana de Rosero había un antecedente semejante. En Señor que no conoce la luna (1992), otra de sus novelas, el personaje principal, el desnudo, espía el exterior sin que lo descubran desde el interior de un armario-mundo (espejo invertido del viejo voyeur que es Ismael en San José). Con el fin de conservar su integridad, valor que lo diferencia de los vestidos, el desnudo se suicida:

Me integro a mí desesperadamente, sin percibir que entonces yo mismo me desintegro; me uno conmigo al morir porque no existe ninguna otra memoria que se interponga [...], persiguiendo aterrado de amor mientras muero todos y cada uno de los cauces que yo mismo me presento [...], perdiéndome en mí como un grito en el agua, transportado como tormenta, dispersado, fulminado, muerto. Muerto, sobre todo, porque al tiempo que yo me invado siento que soy invadido mortalmente por la vida [...], siento que muero y resucito. (Señor 101)

Ismael y el desnudo narran desde sus muertes potenciales y de facto. Adicionalmente, tienen conciencia de sus propias muertes, que representan su victimización como personajes afirmativos. De alguna manera, Ismael y el desnudo sustentan la apreciación de Bataille según la cual la muerte es un recurso para alcanzar la expiación (30). Pues bien, ellos expían (elaboran) sus culpas y traumas a través de la muerte. Por medio de su sacrificio, Ismael alcanza la purificación de su deseo abyecto. Para Marín Colorado, no se trata de la salvación del alma del viejo profesor, sino de un sacrificio que expía la memoria (54), puesto que se queda “allí recogiendo las historias de los que se fueron, recuperando la memoria del lugar como una forma de retener la individualidad” (76). Aunque lo planteado por la autora es cierto, no deja de ser paradójico: el sujeto de la enunciación de la memoria es un viejo que se está

deteriorando y está perdiendo la noción del tiempo. De esta manera, la conservación de la memoria no solo es puesta en crisis, sino que además los sujetos llamados a narrar y a encarnar la memoria caminan hacia la muerte.

Moraña y Hoyos coinciden en resaltar que no se trata de un testimonio pretendidamente objetivo que ostente la “realidad”. Ante todo, la memoria que nos hereda Ismael está mediada por los afectos y su perspectiva está sesgada por el erotismo anacrónico del anciano. Dicha mediación y sesgo no son un defecto en detrimento del testimonio. Al contrario, son las condiciones de producción de la narración-conocimiento que se generan desde el personaje narrador. Su testimonio, más que registrar datos de la realidad, cuenta la experiencia del horror.

Finalmente, Los ejércitos cancela una resolución como la presentada en Señor que no conoce la luna. Como vimos hace un momento, en esta última, el narrador continúa hablando después de muerto, mientras que en aquella, el fin material y simbólico del narrador significa el punto final de la novela. Los ejércitos radicaliza la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Ismael deja de ser un héroe como Jesucristo o Simón Bolívar (cuando salvó a los niños de la granada abandonada) y se convierte en alguien sin nombre, mejor aún, en Nadie, por desear unirse a la violación del cadáver. Después de esto no hay narración posible, ni siquiera una desde la muerte. La novela concluye con dos planos simultáneos: uno interior (los pensamientos y la determinación del narrador) y otro exterior (los militares que le gritan a Ismael). Con este recurso técnico se explicita, sin depender de evaluaciones sociológicas, el estrecho nudo de la realidad histórica (plano exterior) y la percepción afectiva de la realidad de un personaje de ficción (plano interior).

TRABAJOS CITADOS

Bataille, George. “Emily Bronte”. The Literature and the Evil [1957]. Trad. Alastair Hamilton. Londres: Calder and Boyars, 1997. 13-31. Impreso.

Berressem, Hanjo. “On the Matter of Abjection”. The Abject of Desire. The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture. Ed. Konstanze Kutzbach y Monika Mueller. Nueva York: Rodopi, 2007. 19-48. Impreso.

Butler, Judith. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Nueva York: Routledge, 1999. Impreso.

Deleuze, Gilles. Francis Bacon: The Logic of Sensation [1981]. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003. Impreso.

Girard, René. La violencia y lo sagrado [1972]. Trad. Joaquín González y Michelle Vuilleman. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1975. Impreso.

Hoyos, Héctor. “Visión desafectada y resingularización del evento violento en Los ejércitos de Evelio Rosero”. El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina. Ed. Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012. 282-295. Impreso.

Kristeva, Julia. “Sobre la abyección”. Poderes de la perversión [1980]. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 2006. 7-45. Impreso.

Lacan, Jacques. Le séminaire, livreX: L’angoisse. París: Seuil, 2004. Impreso.

Lechte, John. “Crime, Abjection, Transgression and the Image”. Crime Culture. Figuring Criminality Fiction and Film. Ed. Bran Nicol, Patricia Pulham y Eugene McNulty. Londres: Continuum, 2011. 51-67. Impreso.

Marín Colorado, Paula Andrea. De la abyección a la revuelta: La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013. Impreso.

Mey, Kerstin. Art and Obscenity. Londres y Nueva York: I. B. Tauris, 2007. Impreso.

Moraña, Mabel. “Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos, de Evelio Rosero”. La escritura del límite. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010. 185-202. Impreso.

Muñoz Fernández, Rubén. Temas y problemas en la novela colombiana. 1998-2008. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. Impreso.

Nead, Lynda. The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.

Otto, Rudolf. The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational [1923]. Trad. John W. Harvey. Londres: Oxford University Press, 1969. Impreso.

Padilla Chasing, Iván V. “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”. Literatura: Teoría, Historia, Crítica 14.1 (2012): 121-158. Impreso.

Rosero, Evelio. “La creación literaria”. Boletín Cultural y Bibliográfico 33 (1993): 109-120. Web. 26 de agosto de 2014.

______. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

______. Juliana los mira. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.

______. Mateo solo. Villavicencio: Entreletras, 1984. Impreso.

______. Papá es santo y sabio. Bogotá: Carlos Valencia, 1989. Impreso.

______. Señor que no conoce la luna. Bogotá: Planeta, 1992. Impreso.

Van der Linde, Carlos-Germán, et ál. ¡Pa’ las que sea, parce! Límites y alcances de la sicaresca como categoría estética. Bogotá: Universidad de La Salle, 2014. Impreso.

DERECHOS HUMANOS, SUJETO LIBERAL Y EMPATÍA EN LOS EJÉRCITOS*

Carlos Gardeazábal Bravo

*Este trabajo hace parte de la disertación “Derechos humanos y políticas de la empatía en la literatura de Latinoamérica del siglo XXI”. Versiones previas de este artículo han sido presentadas en el panel “War Logics, Tropes of Violence, and Human Rights in the Americas” de la conferencia LASA 2014 y en la conferencia de estudiantes de posgrado “Human Rights in Context” de la Universidad de Connecticut en 2013. Este texto es el producto de fructíferos intercambios a lo largo del proceso. Agradezco a quienes han intervenido en este diálogo académico, incluyendo a los editores del presente volumen.

Los ejércitos (2007) es una novela que narra en primera persona la forma en que Ismael Pasos, su personaje principal, enfrenta la desaparición por un posible secuestro de su esposa y los efectos del violento asedio a su pueblo por múltiples actores armados, mientras sufre el lento deterioro de sus facultades mentales. Como señala Juliana Martínez (83), Los ejércitos es la culminación del intento —iniciado por Rosero en su novela En el lejero (2003)— de abordar el conflicto y la violencia colombianos. El secuestro y la desaparición forzada tienen un lugar central en ese abordaje. En una entrevista realizada por Antonio Ungar, Rosero dice lo siguiente:

Esta novela [En el lejero] sí está ligada a plenitud con la que sigue, Los ejércitos. Es, en cierto modo, su “preparación”, su antesala. Fíjese que los protagonistas de ambas novelas son viejos de 70 años. La mirada es parecida, pero no igual. Digamos que la insatisfacción literaria que experimenté con la primera fue la génesis de Los ejércitos. La primera es un sueño terrible, una pesadilla de la que intentamos sacudirnos con dolor, con tristeza, hasta despertar. La segunda no es

ninguna pesadilla, es la misma realidad que toca a tu puerta con los nudillos, tres golpes fuertes, los golpes con el sonido que dan los huesos, la muerte. Yo no podía contentarme con lo alcanzado en En el lejero [...]. Tenía que esforzarme por trasladar mi miedo real, mi esporádico terror de ciudadano a las páginas de un libro, como una rebelión. (en Ungar, énfasis mío)

Este artículo explora la forma en que Los ejércitos invita a establecer lazos de empatía reflexiva entre lectores y víctimas del conflicto colombiano. Propone que la novela está narrada desde una perspectiva corporeizada del mundo, y desde esta visión se recrean las consecuencias traumáticas del conflicto interno en una sociedad que por décadas ha perpetrado y sufrido atrocidades y abusos, al tiempo que ha enfrentado ciclos de olvido y de recuperación de la memoria respecto a esas violencias. Tanto la trama como la estructura narrativa de la novela apuntan a una visión crítica de las relaciones entre la literatura y el discurso de los derechos humanos, especialmente en cuanto a su posición frente al sujeto liberal.

En un relato que evoca las atmósferas del inframundo de Rulfo y la literatura apocalíptica latinoamericana[84], la novela de Rosero aborda las perplejidades del conflicto armado colombiano a través de una narrativa que, como afirma Mabel Moraña, entrelaza vitalismo, pulsión erótica y tanatológica (191), así como las consecuencias de la indiferencia generalizada hacia las víctimas de la guerra y su destrucción. Asimismo, la novela se opone a los discursos hegemónicos que buscan reproducir los diferentes tipos de violencias que han avivado la guerra.

Los ejércitos no es, entonces, una narrativa escrita desde el lugar de enunciación de la historia o las ciencias sociales, aunque tiene elementos que la conectan con la novela histórica. Rosero afirma al respecto: "yo soy un escritor, no un sociólogo ni un filósofo, y mucho menos un político, afortunadamente" (en Gallón). Sin embargo, como parte de las características del género, Los ejércitos incorpora críticamente discursos cercanos a la guerra que noveliza, incluidos los de la "violentología" [85]*. El tipo de trabajo de investigación que conllevó escribir la novela, según el propio Rosero, deja en claro que su obra tiene raíces testimoniales, una de las diferentes facetas que la acerca al discurso de los derechos humanos:*

He hablado con los desplazados de Cali, donde vive mi mamá. Sus experiencias alimentaron parte de mi historia. Todas las anécdotas que narro son reales. Los dedos que le mandan al hombre que le secuestraron a su esposa y su hija. El coronel que dispara en la plaza a diestra y siniestra porque “ustedes son guerrilleros”. Nada es inventado por mí, solamente los personajes alrededor de los cuales giran las anécdotas verídicas. (en A. Jiménez)

El trasfondo testimonial de la novela va de la mano con su estilo realista y el uso constante del monólogo interior en tiempo presente con apenas breves menciones del pasado, como afirma también David Jiménez en su reseña sobre la novela. Su base testimonial y realista se ve complementada por su proximidad a las narrativas del trauma, y a lo que María del Carmen Caña Jiménez denomina “violencia fenomenológica”, una categoría estética en la cual se da la “confluencia de tres espacios indiscutiblemente personales: el de la sensación, el de la imaginación y el de la memoria”, al ocupar “un espacio liminar dentro de los límites afectivos del lenguaje y los sistemas en los que se halla el sujeto violentado” (339). Estas cuatro características refuerzan la invitación que Rosero parece hacer al lector de ubicarse en el lugar de los sujetos que sufren directamente las consecuencias de la guerra.

La violencia del pasado se mantiene como una marca permanente para la comunidad y su narrador. En efecto, Ismael conoce a Otilia, su esposa, en medio de un asesinato en una estación de buses de su pueblo, cuarenta años atrás (Los ejércitos 20). Las consecuencias de la violencia han afectado a otros habitantes mucho antes del comienzo de la acción, transformándolos en huérfanos, viudos, desplazados. Es el caso de Gracielita, la niña que trabaja como cocinera en la casa de los vecinos:

Tempranamente huérfana, sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe todavía qué ejército —si los paramilitares, si la guerrilla: un cilindro de dinamita estalló en mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo dentro; era la primera misa de un Jueves Santo y hubo catorce muertos y sesenta y cuatro heridos—. (12, énfasis mío)

En este pasaje, que evoca la masacre de Bojayá, Chocó, ocurrida el 2 de mayo de 2002 —referencia que puede establecer el lector que haya conocido estos eventos—, Rosero despliega los diferentes tipos de violencia presentes en la historia del conflicto y sus herencias de la violencia del pasado. El autor aborda la violencia del conflicto colombiano desde el tono de denuncia propio del testimonio, manteniéndose siempre dentro del terreno de una literatura con fuertes lazos con la realidad, pero que reafirma su condición de ficción[86]. En efecto, Los ejércitos tiene como trasfondo múltiples eventos que se dieron en el contexto del escalamiento del conflicto colombiano desde mediados de la década de los noventa, así como las negociaciones que llevarían a la desmovilización de los grupos paramilitares dentro de una bruma de impunidad. Las acciones de guerra y violencia visible que se dan en San José están referidas, así mismo, de manera directa, a casos de graves violaciones de derechos humanos durante el conflicto, esto es, masacres, secuestros y ataques a civiles por parte de policías y militares. Los derechos de esta comunidad ficticia que puebla San José son vulnerados en medio de la barbarie del fuego cruzado, y de esta forma encarnan la realidad de miles de colombianos.

LITERATURA Y DERECHOS HUMANOS

Los ejércitos es una novela que funciona de forma diferente si se la vincula con el contexto de la literatura que dialoga con el discurso de los derechos humanos. Cabe preguntarse qué hace diferente a una novela de este tipo de otros géneros relacionados con este discurso. ¿Qué llevaría, por ejemplo, a que el público lector de la novela, disperso en medio del mercado editorial global, hiciera lo necesario para evitar que esta historia y sus referentes se repitan? Paul Gready, especialista en literatura sudafricana y sus relaciones con el reporte de la South African Truth and Reconciliation Commission (TRC), propone en un artículo el término "novel truths" para aclarar la función que la literatura desempeñaría en el campo de los derechos humanos, es decir, las cualidades especiales de la novela que la hacen diferente a otro tipo de escrituras como los reportes de las comisiones de verdad y reconciliación (156). En términos de Gready, la novela de Rosero y otras similares lidiarían con la impunidad de miles de asuntos inacabados, de verdades incómodas del conflicto colombiano, escapando a la rigidez y los estereotipos de los informes futuros o de los reportes ya producidos por la academia colombiana[87] [88]. Es por estas razones que la novela resulta abiertamente política, aunque ocupe una posición alejada de las militancias propias de la guerra, en lo que el latinoamericanista Fernando Rosenberg ha denominado "narrativas de verdad y reconciliación". Estas novelas no suponen ni buscan la verdad o la reconciliación nacional de la misma manera que lo hace la justicia transicional, aunque se alimentan del marco jurídico e institucional que favoreció el surgimiento de las comisiones de reconciliación en los años noventa en Latinoamérica[89]. Gutiérrez-Mouat afirma que esta tendencia literaria está ubicada en "una posmodernidad transnacional en que se conjugan globalización, derechos humanos y neoliberalismo" (45).

Rosero aclara indirectamente la cercanía de su obra al discurso de los derechos humanos y a las características del paradigma descrito por Rosenberg en diferentes entrevistas. La novela, ha dicho Rosero, habla "de la situación humana, del civil, del desarmado, en mitad de una guerra degradada. [...] La Novela con mayúsculas es el ser humano, la vida misma" (en Gallón). Ha afirmado también que su propósito fue "escribir una novela, no un ensayo, ni tomar partido ideológico por ninguno de esos ejércitos" (en Jiménez, énfasis mío). Aunque diga no tomar parte en el asunto, la obra de Rosero tiene una clara

aproximación crítica frente a la violencia en Colombia, lejana, por otra parte, a los discursos oficiales. En un marco narrativo similar, el lenguaje de los informes de derechos humanos generalmente se inscribe, como afirma Shameem Black, en una visión metafórica en la cual se enfatiza “un desplazamiento desde la enfermedad crónica hacia la salud robusta, del engaño debilitador a la divulgación redentora” (48, trad. de los EE.)[90]. La empatía encaja en ese lenguaje terapéutico de la reconciliación y sus posibles problemas. Los ejércitos, paradójicamente, tiene un crescendo tanático en el cual la destrucción y la muerte dominan gradualmente la historia, en abierta contradicción con las gramáticas narrativas de la justicia transicional y los informes de derechos humanos.

Para aclarar otros aspectos de la novela que la acercan críticamente al discurso de los derechos humanos, creo necesario precisar una serie de aspectos teóricos sobre la relación entre dicho discurso y la literatura. Joseph Slaughter conecta el derecho al libre y pleno desarrollo de la personalidad con la Bildungsroman, la novela de formación (“Enabling Fictions” 42; Human Rights Inc. 86), una estructura literaria en la cual se pueden resolver algunas de las tautologías utilizadas para articular los derechos humanos. Para Slaughter, la novela de formación funciona en diferentes contextos de la literatura mundial como

un sustituto cultural de las garantías ausentes y las sanciones ejecutivas practicadas por las leyes de derechos humanos, que suministra (tanto en contenido como forma) una legitimidad culturalmente simbólica a la autoridad de las leyes de derechos humanos y el imaginario de un orden internacional de los derechos humanos. (85, énfasis mío, trad. de los EE.)[91]

Novelas como Los ejércitos, sin embargo, son prácticamente lo opuesto a una Bildungsroman. Las posibilidades de libre desarrollo de la personalidad son limitadas por los diferentes tipos de violencia que se dan en San José, incluyendo a los personajes menores de edad como Eusebito o Gracielita, quienes en principio son marcados por la violencia, para luego hacer parte de la devastación apocalíptica del pueblo.

En su evaluación crítica de la relación entre la retórica de los derechos humanos

y la literatura, Nick Mansfield propone cuatro “impulsos” que motivarían a la literatura en este campo, esto es, rememorar, revelar, recordar y resolver (203). El impulso de rememorar se vincula a la conmemoración de episodios históricos particulares que, de ser olvidados, llevarían a casos de revisionismo histórico. El impulso de revelar busca comunicar al mundo violaciones de los derechos humanos presentes pero desconocidas, con el propósito de lograr una intervención política. El impulso de recordar, de tipo moral, está vinculado con la empatía, nuestra posible identificación con el sufrimiento de los otros; las obras literarias que se relacionan con el sufrimiento de los otros nos “desfamiliarizan” con relación a las atrocidades que ocurren a distancia, una forma de contrarrestar el efecto naturalizador de los medios de comunicación respecto a la violencia en tierras lejanas. El cuarto impulso, el imperativo de resolver, surge de la categoría anterior y apunta a la resolución práctica de los conflictos mediante el lenguaje simbólico de la literatura. Mansfield evalúa de forma crítica estos impulsos y su posible encubrimiento como tipologías determinadas, dado que se fundamentan en una “lógica del secreto” que solo ayuda a los lectores a repetir obviedades cómodas y descontar así la necesidad de un análisis más profundo[92] [93] [94].

Mansfield afirma asimismo que los abordajes literarios de los derechos humanos deben confrontar la idea de que hay secretos en este discurso, mientras se dan diariamente numerosos abusos a la vista de todos, sin necesidad de acudir al “drama liberal” para encontrarlos y afrontarlos (205). El campo literario ayudaría a enfrentar también interpretaciones de los derechos humanos que son desplegadas como abiertamente contradictorias, incluyendo el problema de la subjetividad liberal (208). De igual forma, Mansfield sostiene que la lógica del secreto lleva a problemas más allá de lo semántico, pues, aunque “promueve el acto de la revelación, [...] subestima la necesidad de un análisis riguroso” (206, trad. de los EE.)[10] [11], con lo cual se evitan acciones de largo aliento respecto a problemas estructurales. En lugar de secretos, Mansfield propone, entonces, seguir una estructura de “enigmas”: “la lógica del enigma expone condiciones internas que resultan imperecederamente problemáticas y deben ser investigadas, agitadas y desarrolladas por el pensamiento” (206, trad. de los EE.)[11]. Para este autor, la literatura tiene un papel crucial en la reflexión sobre esos enigmas, especialmente en el marco del discurso de los derechos humanos.

Los ejércitos hace parte de las obras que entablan un diálogo con los problemas planteados por Mansfield. En la entrevista con Arturo Jiménez para el periódico mexicano La Jornada, Rosero plantea una serie de propósitos para Los

ejércitos, uno de los cuales es el de la escritura como un ejercicio que le sirve para lidiar con el dolor del conflicto al exorcizarlo[95]. Ese ejercicio terapéutico podría involucrar también a los lectores y a los sujetos directamente afectados por la violencia, al haber sido enunciado en un momento en el que el conflicto armado no tenía una aparente resolución y en el que la respuesta institucional pasaba por la negación del estatus oficial del conflicto. En este contexto surge otro propósito de la novela con el llamado implícito que hace a la república de las letras para que intervenga en la terminación del conflicto, llamado que Rosero hace explícito en la entrevista con Arturo Jiménez:

Estamos tocando fondo. Y por ello mi invocación como escritor a los otros países, para que volteen al problema colombiano y traten de colaborar en un acercamiento entre guerrilla y Gobierno. El llamado es a intelectuales, creadores, políticos conscientes. Que todo el campo del pensamiento interceda en este problema nuestro, que ya es muy grave y es de todo el mundo, porque la violencia en Colombia y en otros países es un asunto humano, general, total. (en A. Jiménez)

En Los ejércitos, el dolor exorcizado por el autor está en sintonía con la intención de resolver el conflicto colombiano —para vincular la novela con la clasificación de los “impulsos” de Mansfield—. A pesar de ello, la novela no encaja en la lógica del secreto que plantea este autor. Respecto al impulso de recordar, coincido con Héctor Hoyos (293-294) en que la novela propone un nuevo tipo de sensibilización por medio de la violencia que sufren sus personajes, un replanteamiento afectivo frente a la espectacularidad de los medios de comunicación, que se han encargado de insensibilizar a sus espectadores. La novela no busca una cómoda identificación pasajera con las víctimas del conflicto, o una empatía invasiva sin repercusiones de fondo, como se discutirá más adelante. En cuanto al impulso de rememorar la historia, pareciera que la novela busca superar la indiferencia frente a las acciones presentes y pasadas de los actores armados del conflicto colombiano. Esto atañe a los lectores de clase media urbana, en Colombia o en América Latina, y a los consumidores de literatura mundial fuera de la zona. Por otra parte, Los ejércitos confronta directamente los enigmas a los que también apunta Mansfield cuando interroga el paradigma individualista liberal y sus fisuras. La posición

“imposible” del narrador de la novela —elemento problematizado por Moraña y Buiting[96]— sugiere otra forma de interrogar dicho paradigma.

Así mismo, la corporeidad es un factor central en ese proceso de cuestionamiento. Siguiendo esta línea crítica, Elizabeth Anker sostiene que el sujeto cartesiano abstracto que subyace en los derechos humanos puede ser corporeizado (embodied) a través de la literatura, de forma que supera muchas de las contradicciones presentes en las elaboraciones liberales de los derechos humanos. La idea del sujeto liberal se ha relacionado con los derechos humanos desde sus orígenes en la Ilustración; se ha desplegado alrededor del sujeto cartesiano —incluyendo su doble naturaleza de mente y cuerpo—, y se ha inspirado en el optimismo que le proveen los poderes de la razón. Frente a esto, Anker propone recuperar los atributos de una experiencia encarnada y afectiva, ya que muchas definiciones de los nexos entre los derechos humanos y la literatura se han sumergido erróneamente en las teorías liberales de la individualidad abstracta. La literatura puede ayudar en el proceso de dar contenido corpóreo al modelo abstracto de los derechos humanos acercándolo a visiones no eurocéntricas, como indica Anker al inicio de su libro: “Uno de los objetivos principales de este libro es considerar cómo la literatura puede ayudarnos a negociar con los progresivamente difusos y turbulentos discursos sobre derechos humanos” (5, trad. de los EE.)[97].

Con este fin, la autora acude a la filosofía de Merleau-Ponty, que plantea una perspectiva fenomenológica centrada en el concepto de la corporeización como un “ejercicio de descubrimiento que apunta a divulgar la convivencia del sí mismo con otros seres” (Anker 71, trad. de los EE.)[98], con lo cual apunta a lo que denomina la “concepción ecológica de la justicia” (215). En oposición al dualismo cartesiano, Anker sugiere una economía simbólica del cuerpo diferente dentro del discurso de los derechos humanos para resolver los problemas del sujeto liberal (9). Por otra parte, la autora se opone a la tendencia que denomina “bestsellers sobre derechos humanos”, un género que aglutina un grupo amplio de obras, autores y lectores que simpatizan de manera simplista y reducida con el discurso de los derechos humanos mediante el uso de normas paternalistas, consumistas e intervencionistas. Estas son las obras que refuerzan las visiones condescendientes sobre el sur global, como una región “singularmente propensa a padecer desenfrenadas violaciones a los derechos humanos” (43, trad. de los EE.)[99]. Para Anker, la literatura que permite reflexiones corporeizadas, centradas en lo cotidiano, ayuda a generar un discurso de los derechos humanos efectivo: “prestar atención a las experiencias mundanas contrarresta la tendencia frecuente

a caracterizar los abusos de derechos humanos como un fenómeno singular, ejemplar o sublime, impulso que emerge tanto en los discursos populares de derechos humanos como en varios recuentos de ética deconstructiva" (65, énfasis mío, trad. de los EE.)[100].

La posición de Anker complementa así las propuestas de Mansfield, ya que ambos apuntan a una crítica de los discursos popularizados sobre los derechos humanos, muchas veces mediante una reinterpretación del papel de la literatura. Ambos autores hacen énfasis en complejidades que no aparecen en los eslóganes del activismo vacío, basado en repeticiones y respuestas emocionales. Por otro lado, la "violencia fenomenológica" que propone Caña Jiménez para estudiar la obra de Rosero se enriquece con la propuesta de Anker, puesto que se convierte en una fenomenología encarnada, corpórea.

EMPATÍA, TRAUMA Y DERECHOS HUMANOS

El concepto de empatía, tal como lo esboza Mansfield, es central en los debates sobre las relaciones entre literatura y derechos humanos. Como se ha dicho sobre otras narrativas de derechos humanos, Los ejércitos buscaría crear un nexo de empatía entre las víctimas (desplazados, secuestrados, familiares en duelo) y su público lector, alejado de las duras realidades que deben vivir quienes padecen los numerosos abusos del conflicto. Héctor Hoyos afirma: “Los ejércitos busca la identificación empática sin ofrecer a cambio la profundidad psicológica [...]. Agotada la concientización política y la sensibilización estética, queda el camino de la conmoción interior” (293). Sin embargo, la novela no parece buscar únicamente un lazo afectivo, como sugiere Hoyos. De hecho, la novela propone una reflexión sobre la violencia del conflicto y sus causas que pasa por una corporeización del sujeto de los derechos humanos, tradicionalmente abstracto e idealizado.

En Los ejércitos, Rosero representa mediante la narración el impacto traumático causado por el conflicto, en especial la forma como afecta a Ismael Pasos, el protagonista narrador, sus allegados y la comunidad de San José en general, incluyendo a los sujetos marginados del pueblo. Aunque la novela mezcla elementos identificables de narrativas del trauma causado por la guerra, además de muchos otros elementos que la vinculan directamente con el discurso de los derechos humanos, desborda esas características. Dado que las narrativas del trauma conectan al lector con experiencias traumáticas de otros individuos en su comunidad y en comunidades ajenas, el papel del lector empático en estas narrativas es central. Este factor también entra en juego en el caso de los lectores de Los ejércitos, esparcidos a lo largo del mercado editorial global.

Para Dominick LaCapra, el testimonio de sobrevivientes y testigos de atrocidades debe ser tratado con una sensibilidad particular, con un “desasosiego empático” (63)[101]. Este enfoque implica una empatía deseable “que se resiste a la identificación plena con la experiencia del otro y a su apropiación, [que] dependería del propio potencial para la traumatización [...] y del reconocimiento de que la pérdida de otro no es idéntica a la pérdida de uno” (98, énfasis mío)[102]. Elizabeth Jelin, retomando la línea de interpretación de Dori Laub[103], enfatiza en la necesidad de un receptor empático en el proceso terapéutico, como el que

puede darse en las narraciones incluidas en los informes de derechos humanos o la literatura que se aproxima a ellos. Cuando no ocurre este proceso empático de escucha, cuando el recuento del evento traumático no incluye a un otro que escucha activamente, puede transformarse simplemente en un revivir el acontecimiento. No se da un alivio terapéutico, apenas una “reactualización de la situación traumática” (Jelin 85-86). En un acercamiento similar, Mijaíl Bajtín sostenía que la empatía literaria es una sustitución imaginaria de la capacidad de comprender los estados emocionales de los demás a través de la literatura, un proceso después del cual el lector debe volver a sí mismo:

Pongamos por caso que frente a mí hay una persona que está sufriendo [...]. Yo tengo que vivenciar y concluir estéticamente a esta persona [...]. El primer momento de la actividad estética es la vivencia: yo he de vivir (very conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio [...]. La posición vital del que sufre, si se sufre desde dentro, me puede inducir a una acción ética: ayuda, consuelo, reflexión cognitiva, pero, en todo caso, la vivencia debe regresar hacia uno mismo, a su lugar que está fuera del que sufre, y tan solo desde su propio lugar el material vivencial puede ser concientizado ética, cognitiva o estéticamente; si tal regreso no tuviese lugar, sucedería un fenómeno patológico de la vivencia del sufrimiento ajeno como propio, una contaminación por el sufrimiento ajeno y nada más. (Bajtín 30-31, énfasis mío)

Como aclara Kimberly Nance, para lograr la entrada y salida imaginarias —denominadas por Bajtín empatia y extopía—, los lectores deben ser inducidos a ver el sufrimiento del hablante al imaginarse ellos mismos en la misma situación: la reacción emocional por sí misma resulta incompleta sin una etapa reflexiva posterior. El “desasosiego empático” de LaCapra y su reconocimiento respetuoso de la pérdida del otro complementan esta posición.

Volviendo a la trama de Los ejércitos, mientras Ismael Pasos recorre el pueblo y sus alrededores tras la desaparición de Otilia, su esposa, la narración deja ver lo que podría entenderse como el deterioro de su salud mental. La lucidez del maestro de escuela retirado va dando paso a la pérdida de la memoria, la presencia de alucinaciones y, finalmente, una suerte de desvanecimiento de su identidad. Los efectos traumáticos del conflicto en Ismael Pasos no se limitan a

las reacciones de duelo por el secuestro de su esposa; las fuentes de ese deterioro producto del trauma pueden rastrearse en otras manifestaciones sintomáticas, como el ambiente de zozobra que reina en el pueblo desde antes del primer ataque de los ejércitos, que es a su vez detonante de los secuestros de Eusebio Almida, “el brasilero”, y su hijo, vecinos de Pasos. Las trazas del trauma también son evidentes en muchos otros personajes: en Hortensia Galindo, quien desde hace cuatro años sufre el secuestro de su esposo, Marcos Saldarriaga; en Geraldina Almida, la deseada vecina de Pasos, quien entra en una profunda depresión después del secuestro de su hijo Eusebito y su esposo. Cuando Eusebito regresa a casa no habla, permanece ausente, ensimismado, no puede comunicarse por mucho tiempo (151). El impacto de la violencia se manifiesta, entonces, en los diferentes tipos de trauma que sufren los personajes, pero no se detiene ahí. Su forma de abordar estos aspectos psicológicos de los personajes va más allá de las clasificaciones propuestas por Mansfield o Anker; son otro ejemplo de la corporeización de un discurso plural de los derechos humanos en el cual la empatía juega un papel esencial.

En el terreno de la historia, Lynn Hunt sostiene en Inventing Human Rights que la empatia tuvo un papel clave en la creación de los derechos humanos. Hunt afirma, siguiendo a Benedict Anderson, que los derechos humanos se articularon durante la revolución francesa principalmente gracias al poder de la literatura de crear y cohesionar comunidades, lo que a su vez permitió la ampliación de la imaginación compasiva en los numerosos lectores de novelas sentimentales. Hunt argumenta que los lectores del siglo XVIII aprendieron a ampliar los alcances de su imaginación empática más allá de las barreras sociales tradicionales gracias a las novelas que incluian personajes de clases sociales menos favorecidas[104].

Cercanos a esta perspectiva, autores como Richard Rorty, Martha Nussbaum y Kwame Anthony Appiah afirman que las narrativas empáticas han cultivado nuestras sensibilidades, han ampliado el espectro de nuestra responsabilidad moral y, por tanto, han alterado y reforzado la función social de la empatia de manera fundamental, orientándola a otros grupos sociales a lo largo de un marco temporal significativo (Dawes y Gupta 149). Como Bystrom explica, los autores que apoyan esta perspectiva sostienen que algunos relatos de ficción pueden ayudar a alcanzar los objetivos del sistema de derechos humanos mediante la promoción del conocimiento y la simpatía por las personas y grupos que sufren de abusos contra sus derechos en diferentes regiones del mundo (388). Se espera que estas narrativas puedan crear lazos de empatía, llamar la atención nacional e

internacional, como busca Rosero, o denunciar casos de persecución política de individuos y grupos. El rasgo principal de este enfoque es lo que Slaughter denomina imaginación solidaria ("sympathetic imagination"), una sustitución imaginaria en la cual la relación del observador o lector con quien sufre es metafórica, una forma de empatía narrativa basada en la capacidad de imaginar lo que se siente al estar en el lugar de una víctima de abusos relacionados con la violación de derechos humanos ("Humanitarian Reading" 93-94). Si bien Rosero invita a esa sustitución, lo hace en términos cercanos a las propuestas de LaCapra y Bajtín.

Una amplia gama de críticos argumenta que las narraciones empáticas fracasan en su objetivo de promover la dignidad humana. Autores como Doris Sommer y Saidiya Hartman sostienen que estas narrativas cosifican el sufrimiento de los demás al sustituir la experiencia de la responsabilidad moral por la de una respuesta emocional, además de obstruir el poder real de movimientos y activistas que luchan por la justicia social (Dawes y Gupta 150). Jonathan Boyarin sostiene que el carácter ambivalente de la empatía y sus efectos represivos se pueden encontrar en la "anulación de la otredad" o la intimidad fácil que permite la identificación con el otro solo cuando "nos sentimos a nosotros mismos dentro de aquellos que imaginamos como nosotros mismos" (86, énfasis mío, trad. de los EE.)[105]. Por otra parte, Elaine Scarry afirma que la literatura de los derechos humanos no se relaciona únicamente con ejercicios emocionales, sino también con la imaginación ética, la reflexión y sobre todo la acción (105).

¿Puede afirmarse que Los ejércitos cosifica el dolor ajeno? ¿La novela está centrada solamente en lo emocional y clausura posibilidades de análisis y acción? Las críticas de Mansfield y Anker al sujeto liberal y a las tipologías de las narrativas de derechos humanos resultan oportunas para arrojar luz sobre estos cuestionamientos. Rosero extiende su insistente invitación al lector para que se ponga en el lugar de las víctimas y el sufrimiento que deben enfrentar, para lo cual incluye un amplio rango de efectos del conflicto en su propuesta empática, de manera congruente con su propuesta particular de corporeización del sujeto de los derechos humanos. Así mismo, si Los ejércitos es una novela cercana al discurso de los derechos humanos, lo es de una forma que no se limita a representar lo que Zizek denomina violencia subjetiva, sino también la violencia objetiva, tanto la simbólica como la estructural[106]. La empatía que propone Rosero va más allá de una reacción visceral y apunta a las causas del conflicto, sobrepasando las reacciones pasajeras a la violencia mediática. El

pasaje en el que Ismael Pasos se niega a hablar con la reportera después de salvar a los niños de la granada abandonada (134) resulta crucial a la luz de los análisis de Sommer sobre la escritura de los subalternos. El silencio deliberado representa resistencia, dignidad y agencia de las víctimas en medio del dolor. La invitación de Rosero a su lector a llevar a cabo el "desasosiego empático" de LaCapra se enfatiza en ese silencio, como una forma de lograr el reconocimiento respetuoso de la diferencia entre la pérdida del otro y la propia, de modo que crea una empatia reflexiva y evita la cosificación del dolor de las víctimas.

Por otro lado, Los ejércitos se centra en una experiencia encarnada del conflicto que va más allá de lo que Mansfield llama "la lógica del secreto" y del sujeto liberal criticado por Anker. El erotismo presente en la forma en que Ismael Pasos narra Los ejércitos va de la mano con la corporeidad y el vitalismo telúrico proyectado en el paisaje, los cuales confluyen en una crítica a la visión liberal reduccionista de los derechos humanos. Así mismo, los vínculos empáticos que presenta Rosero no se relacionan con los fáciles lazos emocionales que proponen los bestsellers de los derechos humanos que describe Anker. Los personajes de la novela, comenzando con Ismael Pasos, presentan personalidades e historias individuales complejas, caracterizadas por posiciones problemáticas frente a los actores del conflicto y las relaciones con otros grupos sociales. Por ende, sus acciones llevan a los lectores a plantearse el problema de una difícil identificación, a pesar de que estos personajes son víctimas de la violencia del conflicto. Por ejemplo, Marcos Saldarriaga, una víctima directa del violento ejercicio de la política por parte de los paramilitares, convierte la guerra en una oportunidad de negocios colaborando con todos los bandos, hasta que es secuestrado y asesinado. Un segundo ejemplo es Ismael mismo, quien no tiene reparos en ver y desear a las menores de edad de San José o en desplegar su voyerismo con el propósito de invadir la privacidad de su vecina, para molestia de su propia esposa. "Oye", sobrenombre del vendedor de empanadas del pueblo, aprovecha los rumores que lo convierten en asesino para crear una macabra estrategia de publicidad. En el caso de este personaje, resulta interesante, además, la repulsión que crea en Ismael y sus amistades, pertenecientes casi todos a la clase media de San José, lo cual sugiere que la solidaridad por el dolor que causa un conflicto armado suele darse entre miembros de la misma clase social. Rosero pone a prueba la empatía fácil, invasiva: ¿quiénes son realmente dignos de nuestra empatía? ¿Podemos ponernos en el lugar de estas víctimas del conflicto? ¿Solamente podemos hacerlo con sujetos cercanos a nuestra clase social? En otros casos es la apatía frente a la muerte y la violencia la que domina las reacciones de los personajes y

sus relaciones, incluso las de la comunidad de San José con los centros de poder político. La idea de nación, de una comunidad imaginada unida en solidaridad, resulta prácticamente inexistente.

Luego de volver una vez más a su casa después de sus recorridos por el pueblo, Ismael describe una especie de encuentro empático, uno de los pocos que se dan en la novela, entre él y sus gatos: “Los Sobrevivientes [así llama a los gatos] hunden en mis ojos los abismos de sus ojos, como si padecieran conmigo. Hacía cuánto no lloraba” (119, énfasis mío). No es casual que sean estos quienes establecen la conexión empática; a lo largo de toda la novela, los animales, las plantas, los ríos y las montañas que circundan San José son parte central de la trama. Rosero acude a estos elementos para reafirmar el vitalismo que se opone a la violencia de la guerra, aunque no de una manera ingenua. Concuerdo con Moraña en que Rosero mezcla el thanatos de la guerra con el eros, el principio de afirmación de la vida, que se manifiesta tanto en la naturaleza que rodea a Ismael y al pueblo como en el erotismo voyerista que caracteriza al protagonista. De ahí que la muerte de los animales que hacían parte del entorno habitual en su hogar se destaque en su relación de la destrucción causada durante los ataques de los ejércitos al pueblo:

Voy corriendo por el pasillo hasta la puerta que da al huerto, sin importar el peligro; cómo importarme si parece que la guerra ocurre en mi propia casa. Encuentro la fuente de los peces —de lajas pulidas— volada por la mitad; en el piso brillante de agua tiemblan todavía los peces anaranjados, ¿qué hacer, los recojo?, ¿qué pensará Otilia —me digo insensatamente— cuando encuentre este desorden? Reúno pez por pez y los arrojo al cielo, lejos: que Otilia no vea sus peces muertos.

Al fondo, el muro que separa mi casa de la del brasilero humea partido por la mitad: hay un boquete del tamaño de dos hombres, hay pedazos de escalera regados por todas partes; yacen desperdigadas las flores, sus tiestos de barro pulverizados; la mitad del tronco de uno de los naranjos, resquebrajada a lo largo, tiembla aún y vibra como cuerda de arpa, desprendiéndose a centímetros; hay montones de naranjas reventadas, diseminadas como una extraña multitud de gotas amarillas en el huerto. (101-102, énfasis mío)

En esta misma línea de descentramiento, Rosero incorpora el impacto de diferentes tipos de violencia en la novela e incluso los vincula con la motivación estratégica del conflicto, la tenencia de la tierra y el ecocidio, es decir, lo que Nixon denomina "violencia lenta":

violencia que ocurre paulatinamente y de manera oculta, una violencia de destrucción retardada que se dispersa a través del tiempo y el espacio, una violencia erosiva que normalmente no es siquiera considerada violencia [...], una violencia que no es ni espectacular ni instantánea, sino más bien gradual y progresiva. (2, trad. de los EE.)[107]

Así, este tipo de violencia se relaciona con los procesos que impactan de manera gradual a las comunidades más vulnerables y se acerca, a su vez, a la concepción ecológica de la justicia de Anker. De igual manera, el río casi seco del pueblo, un claro ejemplo de este tipo de violencia, se convierte en otra metáfora de la progresiva destrucción de San José y su tejido social:

He confundido las calles y desemboco en la orilla del pueblo, cada vez más oscura, moteada de inmundicias y basuras —antiguas y recientes—, especie de acantilado donde me asomo: hará unos treinta años que no venía por aquí. ¿Qué es, qué brilla, allá abajo, igual que una cinta plateada? El río. Antes, podía ocurrir todo el verano del infierno, y era un torrente. En este pueblo entre montañas no hay un mar, había un río. Hoy, disecado por cualquier pálido verano, es un hilillo que serpentea. Eran otros días cuando a los recodos más abundantes de sus aguas, en pleno verano, no solo íbamos a pescar: inmersas y desnudas hasta el cuello las muchachas sonreían, secreteaban, y se dejaban flotar en el agua transparente —que no dejaba de mostrarlas, difuminadas—. (Los ejércitos 39, énfasis mío)

Rosero incorpora estas interrelaciones entre paisaje y conflicto en la novela, y las enuncia desde la perspectiva humanizadora de quienes las experimentan. En algunos pasajes, la esperanza del desplazado contrasta con la destrucción que se

proyecta en el paisaje, donde Rosero mezcla el drama humanitario del desplazamiento, el desarraigo y la muerte con la geografía de San José.

En la montaña de enfrente, a esta hora del amanecer, se ven como imperecederas las viviendas diseminadas, lejos una de otra, pero unidas en todo caso porque están y estarán siempre en la misma montaña, alta y azul. Hace años, antes de Otilia, me imaginaba viviendo en una de ellas el resto de la vida. Nadie las habita, hoy, o son muy pocas las habitadas; no hace más de dos años había cerca de noventa familias, y con la presencia de la guerra —el narcotráfico y ejército, guerrilla y paramilitares— solo permanecen unas dieciséis. Muchos murieron, los más debieron marcharse por fuerza: de aquí en adelante quién sabe cuántas familias irán a quedar, ¿quedaremos nosotros?, aparto mis ojos del paisaje porque por primera vez no lo soporto, ha cambiado todo, hoy —pero no como se debe, digo yo, maldita sea. (61)

En otro tiempo, la naturaleza permitía la construcción de vínculos sociales gracias al disfrute que promovía; en el presente apocalíptico de la novela, la comunidad y el medioambiente han sido destruidos por las violencias que operan en el conflicto, tanto las directas y palpables como aquellas con efectos apenas visibles, y por ello difícilmente vinculables a la violencia mediatizada de la guerra.

CONCLUSIÓN

Los ejércitos desarrolla y promueve en el lector una reflexión amplia mediante la empatia a la que invita, alejada de la simple búsqueda de una reacción emocional. Esta novela hace parte de una literatura que propone desarrollar una postura critica de los derechos humanos en la cual el sujeto liberal moderno es descentrado. La novela da voz a las victimas del conflicto, aunque no en virtud de un marco conceptual exclusivamente liberal, individualista, invasivo. La novela se enfrenta a las imágenes de la violencia visible, familiar, más allá de los enfoques sensacionalistas de los medios, con lo cual hace patente la violencia simbólica que hay detrás de esas narrativas. Gracias a esta posición, Los ejércitos logra sintetizar los diferentes tipos de violencia del conflicto colombiano y sus efectos en las comunidades afectadas, gracias a que, mientras aborda la violencia visible, revela o hace corpóreas las formas en que se manifiesta la violencia sistémica, lenta, casi invisible, incluyendo hasta el impacto ambiental. La justicia que busca esta novela contempla el impacto de esas violencias dificilmente mediatizables. A partir de esto se puede establecer que aproximaciones como la que presenta Anker —desde la fenomenología encarnada de Merleau Ponty— permiten entender la forma en que el vitalismo corporeizado de Rosero complementa la empatía como conector entre sus diversos lectores, las víctimas del conflicto colombiano y sus derechos. Novelas como Los ejércitos, gracias a su afirmación de la empatía reflexiva, en la línea de LaCapra y Bajtín, pueden interpelar los diseños geopolíticos que propone la visión exclusivamente liberal de los derechos humanos y abrir caminos para visiones mucho más amplias.

TRABAJOS CITADOS

Anker, Elizabeth S. Fictions of Dignity: Embodying Human Rights in World Literature. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012. Impreso.

Appiah, K. Anthony. “Grounding Human Rights”. Human Rights as Politics and Idolatry. Ed. Amy Gutmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001. 101-116. Impreso.

Bajtín, Mijaíl Mihajlovic. “Autor y personaje en la actividad estética”. Estética de la creación verbal [1979]. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI, 1982. 13-190. Impreso.

Black, Shameem. “Truth Commission Thrillers”. Social Text 29.2 107 (2011): 47-66. Impreso.

Boyarin, Jonathan. Storm from Paradise: The Politics of Jewish Memory. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1992. Impreso.

Buiting, Lotte. “An Impossible Witness of The Armies”. New Trends in Contemporary Latin American Narrative: Post-National Literatures and the Canon. Ed. T. R. Robbins y J. E. González. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. 133-152. Impreso.

Bystrom, Kerry. “The Novel and Human Rights”. Journal of Human Rights 7.4 (2008): 388-396.

Caña Jiménez, María del Carmen. “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. Revista de Estudios Hispánicos 48.2 (2014): 329-351. Impreso.

Dawes, James y Samantha Gupta. “On Narrative and Human Rights”. Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development 5.1 (2014): 149-156. Impreso.

Fabry, Genevieve, Ilse Logie y Pablo Decock, eds. Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Oxford: Peter Lang, 2010.

Impreso.

Gallón Salazar, Angélica. Entrevista: “Los ejércitos de Evelio Rosero”. El Espectador (Bogotá), 15 de mayo de 2009. Web.

Gready, Paul. “Novel Truths: Literature and Truth Commissions”. Comparative Literature Studies 46.1 (2009): 156-176. Impreso.

Gutiérrez-Mouat, Ricardo. “Lenguaje de los derechos humanos: Dorfman, Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa”. A Contracorriente 11.1 (2013): 39-62. Impreso.

Hartman, Saidiya V. Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America. Nueva York: Oxford University Press, 1997. Impreso.

Hoyos, Héctor. “Visión desafectada y resingularización del evento violento en Los ejércitos de Evelio Rosero”. El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina. Ed. Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012. 283-295. Impreso.

Hunt, Lynn. InventingHuman Rights: A History. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2007. Impreso.

Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.

Jiménez, Arturo. Entrevista: “Escribo para exorcizar el dolor de la violencia: Evelio Rosero”. La Jornada (México D. F.), mayo de 2007. Web.

Jiménez, David. “Los ejércitos”. Razón Pública, abril de 2011. Web.

LaCapra, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Impreso. Traducción de Writing History, Writing Trauma. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2001.

Laub, Dori. “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. Por Shoshana Felman y Dori Laub. Nueva York: Routledge, 1992. 57-74. Impreso.

Mansfield, Nick. “Human Rights as Violence and Enigma: Can Literature Really Be of Any Help with the Politics of Human Rights?” Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature. Nueva York: Routledge, 2012. 201-214. Impreso.

Martínez, Juliana. “Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero”. Tesis doctoral. Universidad de California, Berkeley. Web.

Moraña, Mabel. “Violencia, sublimidad y deseo en Los ejércitos, de Evelio Rosero”. La escritura del límite. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010. 185-202. Impreso.

Nance, Kimberly A. Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Action in Latin American Testimonio. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2006. Impreso.

Nixon, Rob. Slow Violence and the Environmentalism of the Poor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. Impreso.

Nussbaum, Martha C. Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life. Boston, MA: Beacon Press, 1995. Impreso.

Padilla Chasing, Iván Vicente. “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”. Literatura: Teoría, Historia, Crítica 14.1 (2012): 121-158. Web.

Paz Soldán, Edmundo. “El discurso apocalíptico en La guerra del fin del mundo”. Estudios Públicos 122 (2011): 260-277. Impreso.

Rorty, Richard. “Human Rights, Rationality, and Sentimentality”. The Philosophy of Human Rights. St. Paul, MN: Paragon House, 2001. 241-257. Impreso.

Rosenberg, Fernando. “Derechos humanos, comisiones de la verdad y nuevas ficciones globales”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 69 (2009): 91-114. Impreso.

Rosero, Evelio. En el lejero. Bogotá: Editorial Norma, 2003. Impreso.

______. Los ejércitos. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.

Rueda, María Helena. “Nación y narración de la violencia en Colombia (de la historia a la sociología)”. Revista Iberoamericana 74.223 (2008): 345-359. Impreso.

Sáenz, M. Jimena. “Literatura y derechos humanos: un campo naciente”. Derecho y Ciencias Sociales 10 (2014): 24-55. Impreso.

Scarry, Elaine. “The Difficulty of Imagining other People”. For Love of Country? Boston, MA: Beacon Press, 1996. 98-110. Impreso.

Slaughter, Joseph R. “Enabling Fictions and Novel Subjects: The Bildungsroman and International Human Rights Law”. Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature. Ed. Elizabeth Swanson Goldberg y Alexandra Schultheis Moore. Nueva York: Routledge, 2012. 41-64. Impreso.

______. Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law. Nueva York: Fordham University Press, 2007. Impreso.

______. “Humanitarian Reading”. Humanitarianism and Suffering: The Mobilization of Empathy. Ed. Richard Ashby Wilson y Richard D. Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 88-107. Impreso.

Sommer, Doris. Proceed with Caution: A Rhetoric of Particularism. Cambridge, MA: David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, 1996. Impreso.

Ungar, Antonio. Entrevista: “Evelio Rosero”. Boom Magazine 110 (2010). Web.

Zizek, Slavoj. Violence: Six Sideways Reflections. Nueva York: Picador, 2008. Impreso.

LITERATURA TRANSPARENTE: NARRATIVA INFANTIL Y JUVENIL

LA LITERATURA TRANSPARENTE DE EVELIO ROSERO: ¿LIBERACIÓN DE LA MENTE O HUIDA DE LA REALIDAD TRAUMÁTICA?

Polina Golovátina-Mora y Ana María López Carmona

La literatura posmoderna, como lo es, en nuestra opinión, la obra de Evelio Rosero, nos enseña que no todo significa lo que aparenta significar. Por su naturaleza no lineal, es difícil estudiarla o escribir sobre ella de un modo convencional. Para entender tal literatura, necesitamos buscar las pistas dejadas por el autor en la narrativa de su obra relacionadas con su escritura, su vida e incluso con la vida del lector. El autor se libera formalmente de la responsabilidad de la escritura y deja en el lector la decisión de qué hacer con el texto, enfatizando el entretenimiento, empleando el humor, a menudo absurdo y grotesco, y evitando la moralización directa. El único propósito de su escritura es la autoexpresión. Como lo confesó Rosero, “no podría explicar mi vida sin escribir” (en Ortiz), o “el escritor para niños escribe para un único niño, para sí mismo” (“Sobre el arte” 23). En otra ocasión escribió sobre la “irresponsabilidad del escritor” como “la libertad pura” porque el autor no se compromete “con nada ni con nadie, sino consigo mismo, con su imaginación y con la literatura única y exclusivamente” (en Bernal y Alfonso 10).

La literatura posmoderna, como lo aprendemos de las obras de Barthes, Bourdieu, Lyotard, Foucault o Kristeva, cuestiona lo convencional y explora fuentes marginadas del conocimiento. Por su naturaleza implica un activismo social que contemple la posibilidad de generar cambios en las jerarquías establecidas. Así mismo muestra la multiplicidad de los significados y el cambio permanente e instantáneo de la percepción, eliminando las fronteras conocidas. Esto provoca incertidumbres que asustan, pero que a la vez liberan al mostrar que todo depende de la voluntad del individuo, con lo cual se restablece y celebra la libertad e importancia de lo subjetivo. La responsabilidad de tal escritura, entonces, es más profunda porque —como también nos muestra la filosofía del diálogo de Buber, Kapuscinski o Lévinas— representa la

responsabilidad por el otro a través de la comunicación entre el autor y su lector. Para facilitar la tarea, el posmodernismo da preferencia a la literatura infantil, los cuentos fantásticos o lo monstruoso.

En este contexto, revisitaremos tres obras de Evelio Rosero: El aprendiz de mago, Pelea en el parque y La duenda. Empleando elementos de análisis discursivo e interpretativo, revisaremos algunos conceptos relacionados con la narrativa de Rosero en estudios previos, tales como fantasía, literatura infantil, violencia y muerte o tristeza. Las preguntas que buscamos responder son las siguientes: ¿qué alcances y limitaciones tiene la denominación literatura transparente, que Rosero ha dado a su escritura, para resolver problemas sociales? (“Sobre el arte”); ¿qué imagen de la sociedad surge a través del lente de dicha literatura transparente?; y, desde un espectro más amplio, ¿cuál es la propuesta que le subyace a esta literatura?

LA LITERATURA TRANSPARENTE

En varias ocasiones, Rosero ha hecho referencia a la necesidad de liberarse de cualquier categoría formal o estigma (Bernal y Alfonso; Sierra). Por esta razón, la única categoría que menciona en relación con la literatura juvenil e infantil es la de literatura transparente, que él mismo define como libertad sin límites y cadenas, que permite "transparentizarse [sic] con lenguaje y espíritu, quitarse las amarras, y, en fin, volar" ("Sobre el arte" 23). La idea del vuelo como símbolo de la libertad o la liberación es la imagen central en los tres libros mencionados: piénsese en el columpio en Pelea en el parque (42-43; 59); los seres fantásticos, nadar en la lluvia o la música, en el caso de La duenda, y el vampiro acusado, la bicicleta encantada y el aprendiz —que lo que más deseó fue aprender a volar— en El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo. En todos estos casos, volar significa liberarse de las reglas sociales y escapar de su imposición. La presencia de los niños o su manera de pensar (literal, honesta, no siempre de acuerdo con la lógica convencional), al igual que el estado del aprendizaje en el transcurso del relato "El aprendiz de mago", que dio el nombre a la colección de cuentos homónima, nos recuerdan que tanto el aprendiz como el niño son un estado de permanente transición hacia el logro de dicha libertad.

¿Cuál es la libertad que busca el autor? Como entendemos por la definición que Rosero da a su escritura, tiene que ver con la autoexpresión y la creatividad. Mas ¿qué reside más allá de esto? La libertad de las categorías es una visión o un sueño imposible de alcanzar dada la naturaleza de la mente humana, que no puede funcionar sin clasificar su ambiente (Bateson 464; Jung, The Seven Sermons I). "Todos necesitamos de un nombre", afirma Tatiana, la protagonista de "Una bicicleta encantada" (El aprendiz 30). El cuento "Sia-Tsi" (34 cuentos 88-89) desarrolla también este tema: las categorías y los nombres que imponemos a las cosas para facilitar su aprehensión se transforman finalmente en las cadenas que las limitan. La literatura, la literatura infantil, el niño o el adulto, la pertenencia a un país o la violencia son algunas de esas categorías. Por medio de su escritura, Rosero trata de revisarlas y hasta liberarse de ellas. Acudir a las márgenes de lo convencional facilita dicha revisión.

LA VIOLENCIA COMO DESAMOR

Por su temática, la escritura de Rosero ha sido clasificada principalmente a partir de la violencia y la muerte. Ha sido definida desde sus “manifestaciones de violencia fenomenológica” (Caña Jiménez); como una nueva posibilidad de interpretación para la llamada novela de violencia en Colombia (Vallejo). También ha sido considerada “literatura de violencia” o “violencia novelada” (Vera Castro), que pasa por una suerte de mezcla de muerte y erotismo manifiesta en acciones cotidianas (Gómez). Ha sido interpretada como producto y a la vez cuerpo de la guerra (Padilla Chasing), e incluso como una “obsesión [...] por captar el mundo trágico, hostil y desesperanzado de los niños de nuestro país” (Silvera Arenas 136). A nuestro juicio, la violencia presente en las obras estudiadas tiene como propósito señalar formas sutiles y normalizadas que son de difícil comprensión para la sociedad institucionalizada.

En su discusión sobre la etimología de la palabra violencia, Caña Jiménez la define como “la invasión catastrófica del interior del cuerpo” y “el empleo continuo de la fuerza” (331). Tomando en cuenta el significado que la libertad tiene para Rosero, etiquetar o clasificar su obra sería justamente aplicarle esta definición de violencia poniéndole una camisa de fuerza a su escritura y, por extensión, a su expresión y pensamiento. El uso excesivo de la palabra violencia, en la cotidianidad incluso, contribuye a la banalización del fenómeno y compromete su entendimiento, ya que crea un sentido de desprendimiento entre yo y el otro en la comprensión del fenómeno de la violencia y la responsabilidad que esta conlleva, al delegarla a una agencia abstracta desconectada del sujeto.

En su estudio de la escritura de Rosero, Caña Jiménez explica la fenomenología de la violencia como la trascendencia o la penetración del discurso “en los rincones más íntimos del ser” (332). Pensamos que esto caracteriza más la forma narrativa que la violencia que esta describe. La violencia, el miedo y la muerte como parte de la vida diaria son elementos cruciales en las obras de Rosero y se encuentran en forma directa o metafórica: “Abre bien los ojos, esto no es un cuento”, se lee en “Una muerte” (34 cuentos 43). Estos elementos son imposibles de ignorar, ya que están por todos lados y aparecen constantemente, aunque no como un objetivo final, sino como un estado del ser, el fondo, la base para la reflexión, los datos para encontrar el camino de los cambios verdaderos y

profundos. Así, la escritura de Rosero no es una mera interpretación de la realidad o de la violencia, sino una búsqueda inspirada por estas.

En las tres obras que seleccionamos para el análisis, Rosero habla sobre la violencia en profundidad, la violencia que produce cualquier otra expresión de violencia: objetivación o des/a-personificación del otro, de todo el mundo y de sí mismo. Para poder matar, el ser humano niega la personalidad del otro (Fromm, Anatomía), condición que puede ser una reacción a un trauma pero que justifica sus acciones. Aún más, la modernidad, con todo su sistema y orden, apoya la alienación y des/a-personificación del ser humano (Fromm, Marx y su concepto), y por esto el tema es bastante común en la cultura popular, el cine y la literatura: la creciente popularidad de lo monstruoso como representación estética es la respuesta a dicha condición. Rosero responde al fenómeno creando una oposición individuo-objeto en sus cuentos, mediante la cual los lazos afectivos (Fromm, Anatomía) con los objetos toman formas diferentes. Ejemplos de esto son el columpio en Pelea en el parque; las bicicletas y los perros como objetos de lujo y de estatus en “Una bicicleta encantada” (El aprendiz); el pájaro como objeto de poder en La princesa calva; un tesoro en “El monstruo mentiroso” (El aprendiz); seis gramos de peso que definen la suerte del acusado en “Pobre vampiro” (El aprendiz), así como las costumbres inertes, la opinión pública, los oficios, los comportamientos aceptados socialmente y el dinero en “El aprendiz de mago” (El aprendiz), La duenda o “El espejo pintado” (34 cuentos), entre otros. La violencia es, entonces, el resultado de la preferencia por estos objetos en lugar del amor, el cuidado, el cariño o las pasiones humanas, que también están presentes con frecuencia en sus obras: por ejemplo, las dudas y la compasión de Tacha en “Pelea en el parque”; conversaciones como las que se registran en “El esqueleto de visita”, “El monstruo mentiroso”, “El aprendiz de mago” o “El contador de recuerdos” (El aprendiz); el chocolate en “El esqueleto de visita”; los nardos, una brújula y la carta de amor en “El monstruo mentiroso”; un perro que puede hacer trucos y una bicicleta en “Una bicicleta encantada”.

La violencia resultante se resume en diferentes formas, como la pelea en “El monstruo mentiroso” o la muerte de la protagonista en Pelea en el parque. O también, como sucede en varios cuentos, se manifiesta en la muerte metafórica del alma, como una consecuencia de la pérdida de los sueños y de la elección del camino diferente, o en la ausencia de entendimiento y de compañía en el orden social, como ocurre, por ejemplo, en El aprendiz de mago, La duenda y La princesa calva. El reemplazo del ser vivo por un objeto ayuda a resaltar lo

absurdo de la violencia.

Esta distinción entre objetos y personas depende de la actitud del sujeto hacia el objeto. El cariño, el cuidado y el interés por los seres vivos a su alrededor pueden transformar el esqueleto en un ser vivo; por el contrario, reemplazar el amor a otros seres vivos por objetos codiciados y permitirles dirigir sus decisiones y sus vidas deshumaniza a las personas, porque aquí no hay ningún tipo de amor, ni siquiera hacia el objeto deseado. Algunos ejemplos son los perros y las bicicletas de la señora Pamela en "Una bicicleta encantada", o el último deseo del vampiro en "Pobre vampiro": pudiendo elegir una invitada especial, el vampiro, a punto de ser decapitado, elige a una viejita. Nadie aprueba su elección y rápidamente se cambia la ley. El vampiro eligió a esta persona porque para él la gente, la luna, la noche, la naturaleza es algo vivo y amado por todos, en cambio la viejita es rechazada por los otros porque para ellos no es una persona sino un objeto de estatus. La última frase del cuento revela quién es la invitada: la mamá del verdugo, que es quien personifica la violencia. Ella salva al vampiro y es "la única que parecía disfrutar" de su salvación (El aprendiz 86).

La violencia, entonces, implica eliminar el amor y a todos aquellos que lo representan, como el vampiro, que "está enamorado de la noche"; un enamorado en "Diablo al cuello" (El aprendiz), o Tacha en Pelea en el parque. Estos personajes son eliminados porque producen miedo, miedo de la irracionalidad de las emociones, al otro y a la diferencia, una reacción común hacia el otro, como explica Lyotard. El libro El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo es una colección de ocho cuentos que, a primera vista, no son de miedo, sino que ofrecen una revisión sobre el tema. Estas obras indagan respecto a quién es un monstruo de verdad: ¿el vampiro, el monstruo de la laguna de tres colas, siete cabezas y veinte patas, el mago, el esqueleto, las duendas o los seres humanos? Porque el monstruo de la laguna también tiene un corazón grandísimo.

Eliminar el amor significa también la desaparición de las cosas que nos hacen humanos: las guitarras (que significan alegría), la música, los pájaros y palomas (símbolos de mensajes y, por tanto, comunicación), las mascotas, los seres que amamos, la luna y las estrellas, sin las cuales "las noches [...] son desesperanzadas" (El aprendiz 51) y el mundo se transforma en nada, como sucede en el cuento "Los desaparecidos". "La luz de este tesoro es fría, y es tan intensa que puede ocultar la luz del sol; y yo prefiero el sol, que tiene la luz, pero es caliente; lo prefiero a cualquier tesoro. Mejor charlemos de flores", dice el

monstruo mentiroso (El aprendiz 20). El tema de la desaparición también se repite en diferentes cuentos cortos (34 cuentos). Sin el amor, la imaginación y sus recuerdos, desaparecemos nosotros mismos: “Con Lucía solíamos pensar en las palomas, para no olvidarnos” (El aprendiz 50).

Revisando el miedo y la violencia, Rosero revisa la naturaleza humana y afirma, con palabras del esqueleto, que “en esta vida todo es tan sencillo [...]. Yo no sé por qué las gentes se complican” (El aprendiz 11). Así, también el esqueleto mismo representa esta sencillez de la humanidad. En los cuentos posteriores, Rosero provee más ilustraciones de tal sencillez, por ejemplo, con el intercambio típico para los niños en “Una bicicleta encantada”. El auténtico miedo que permanece es el miedo a la muerte o a la pérdida de un tesoro (símbolo de estatus) que implica la muerte de uno para la sociedad, sin el cual todo parece absurdo y vacío, como las vidas mecánicas o los carteros sin mensajes en “El esqueleto de visita”, porque “cuando desaparecen las caras todos los esqueletos son iguales” (El aprendiz 13). De esta manera, Rosero muestra que el orden que creamos no sirve para ningún ser humano: “Ningún vestido tiene la talla de ningún esqueleto” (El aprendiz 12). En realidad, cualquier miedo encadena: “pero una vez en la mitad del camino recuerdo, con desesperación, que no sé montar en bicicleta” (El aprendiz 35).

La presencia inmanente de la muerte borra la frontera entre ella y la vida: es muy difícil, por ejemplo, decir si la escena final de la novela Pelea en el parque, que habla de la muerte de Tacha columpiándose, en realidad sucede, lo que confunde no solo a los lectores, sino a los otros personajes. En uno de sus artículos, Rosero menciona que, para los niños, Tacha sigue viviendo (“Sobre el arte” 25). Es siempre posible que tanto los niños como los adultos estén confundidos por la narrativa. Rosero, sin embargo, prefiere creer que entendieron su mensaje definitivo: la muerte física no existe, es solo estar “de viaje, quién sabe dónde, lejos, pero cerca” (La duenda 12). La única muerte es la muerte del alma y del amor.

LA SUBJETIVIDAD COMO MARGEN

La literatura transparente le permite a Rosero huir de la violencia en su sentido más amplio, es decir, la violencia entendida como todo lo que reprime el desarrollo balanceado del individuo. Le permite neutralizarla o eliminarla por medio de la fantasía y la imagen del niño. La analista junguiana Andréeva notó que, en la psicología analítica de Jung, la fantasía y el niño comparten una función y característica similar: la unificación del mundo interno y el mundo externo, lo cual es importante para curarse y superar la experiencia traumática ("Pesochnaia"). El niño, como la fantasía, reúne en sí las oposiciones. Por ende, el regreso al mundo de la niñez, al niño interno, ayuda a regresar a la fuente sanadora de la creatividad y curar el proceso o el sistema bajo el que funciona toda la vida, es decir, la construcción del individuo.

No es de extrañar que la luna y el color azul aparezcan en casi todos los relatos de Rosero. La acción en los relatos seleccionados pasa principalmente al atardecer o al amanecer, a la sombra, por la noche, bajo la lluvia como un trasfondo permanente (34 cuentos 39). La luna neutraliza al sol, especialmente al sol del mediodía, que, según Andréeva, en los países australes se refiere a la destrucción, más que a la vida, y así a la violencia ("Bog"). Y el color azul acompaña siempre a los personajes: el pájaro azul que libera a la princesa calva y al caballero de su encarcelamiento; la bicicleta encantada, que parece "volverse de un humo azul" en el cual desaparece (El aprendiz 27), o la transparencia azul de la duenda, que calma a los niños (La duenda 3), son algunos ejemplos. La luna y el color azul son, entonces, símbolos de introversión, contemplación, sueños y fantasía; símbolos de lo ideal y su visión, de renovación y tranquilidad, así como de la integridad de la personalidad —como lo muestran, por ejemplo, Obukhov y Sapiolkin—. La luna alude a características de la niñez y la fantasía, e indirectamente de la acción en su simbolismo: belleza, pureza y esperanza en tiempos de miedo, oscuridad e incertidumbre; de igual modo, sugiere transición y cambios permanentes, como también la intuición y el pensamiento; pero también inestabilidad, imprevisibilidad e irracionalidad, con sus amenazas y peligros (Jung, "Análisis de los sueños", lecciones VI y VII; "Seminario").

La imagen de la luna además reúne simbólicamente a todos los marginados: la

poesía, la creatividad y la fantasía (plasmados en la literatura); el talento, el niño, lo femenino, las creaciones de la noche (vistas en los monstruos). Así, ellos comparten y refuerzan su función: restablecer el balance interno, la integridad del individuo para el autor, el personaje y el lector. En cuanto a las mujeres, muy pocas veces son protagonistas en los relatos, son figuras escasas y, como el talento (la genialidad del mago en "El aprendiz de mago" o la música de la flauta del niño en La duenda), están relacionadas con la fantasía y producen fascinación y miedo como algo irracional e incontrolable.

Asociada principalmente con la ficción, la imaginación y la subjetividad, la literatura puede ser un recurso valioso de información sobre la realidad. Tendencias filosóficas como la fenomenología enfatizan que la subjetividad de cualquier tipo de escritura, científica o no, es inevitable y así crucial para el entendimiento del mundo y las cosas como fuente de la objetividad misma (ver Leavy). Aún más, los estudios en neurociencias (Dietrich; Duch) destacan la estrecha conexión entre la memoria, la creatividad y la imaginación. Estas tendencias sugieren que la imaginación y su forma escrita, la literatura, son fuentes insustituibles de nuestro conocimiento que complementan otros recursos, fuentes y herramientas de la cognición. La singularidad del caso no puede ser razón para ignorarlo, de lo contrario podemos perder algo importante en el entendimiento del mundo y de sí mismo.

En su artículo "La creación literaria", Rosero afirma que la escritura es siempre individual (109). Todas las pistas que encontramos en su escritura nos traen al mundo íntimo y personal de la imaginación: el traslado de la imaginación de Tacha a su realidad en Pelea en el parque, que puede parecer el relato más verosímil de los tres libros seleccionados; las visiones de la bicicleta encantada, la magia del mago, un esqueleto caminando y hablando, los vampiros, los diablos y los monstruos en El aprendiz de mago; las apariciones de la duenda y los duendecillos en La duenda. Todos estos encuentros pasan en ambientes cotidianos, lo que hace que la frontera entre la realidad y la ficción sea incierta y borrosa.

El énfasis en el mundo interno y su única realidad en las obras de Rosero forma la propuesta de los cambios, no por la certeza de esta realidad (34 cuentos 51-55), sino porque este énfasis traslada la violencia de algo abstracto, externo e independiente al sujeto, hacia la responsabilidad que este debe asumir. Esta tendencia es muy visible en el cine y la literatura de posguerra, así como en el postotalitarismo en Europa central y oriental. Posiblemente por esto, Carlos

Alberto Vallejo compara a Rosero con los autores de “la generación sin cuenta” (73). En su cuento corto “La casa”, Rosero resume la discusión de las cadenas que ponemos en el sí mismo: “quizá nunca les sea posible abandonar mi tiranía para siempre, porque también yo estoy dentro de mí” (34 cuentos 53). En este contexto, el cuento “El espejo pintado” es especialmente significativo, porque desarrolla la idea del balance y el origen de la incertidumbre, así como de la locura en la cabeza. Rosero indica así el origen de la violencia y, así mismo, del camino hacia el cambio social: la violencia contra el otro empieza con la violencia contra sí mismo.

A partir de la discusión anterior, podemos decir que la violencia no tiene nacionalidad o ciudadanía, sino que es humana. Esto no necesariamente significa que la violencia sea inherente a la condición humana, sino que resulta de la ausencia del interés y cuidado sobre el otro, que a fin de cuentas es la ausencia del interés en sí mismo. La ausencia o la desaparición de las fronteras en la escritura de Rosero acentúa dicha conclusión. Por esta razón, limitar su escritura a la realidad de un país, como lo hacen la mayoría de estudios sobre la obra del autor —con pocas excepciones, por ejemplo Sierra—, es practicar la misma violencia contra el pensamiento del autor, especialmente si él “opina poco de su contexto” y sus “cuentos y novelas no se refieren a una época, ni a un país específico”, sino al respeto y al amor al otro (Sierra). Entre los tres elementos de Faulkner con los cuales puede trabajar un escritor —la experiencia, la observación y la imaginación—, Rosero prioriza la imaginación, “siempre alimentada por las diferentes experiencias de infancia y juventud. Mías, directamente, o indirectas, a través de los seres que me han rodeado, a su pesar” (“La creación” 117). ¿De qué experiencias se trata? Siendo un niño tímido, Rosero dedicó mucho tiempo a la lectura de autores extranjeros (Bernal y Alfonso 9). Las referencias en sus artículos muestran la versatilidad provocada por sus hábitos de lectura.

Al mismo tiempo, la intimidad puede llevar al aislamiento. Aquí llegamos a una contradicción formal en la escritura de Rosero: autor de múltiples obras reconocidas en los círculos literarios colombianos y traducidas a diferentes idiomas, Rosero mismo no es bien conocido en Colombia, ni es propiamente una persona pública (Ortiz). Es bastante difícil encontrar sus textos en librerías o bibliotecas; tampoco se encuentran muchas de sus obras literarias, críticas o sus entrevistas en acceso abierto en internet. Esto refuerza la sensación de introversión en sus obras, de la falta de comunicación propuesta como el eje central de su escritura por Caña Jiménez, o de indiferencia, que puede ser la

reacción a la experiencia traumática. "Al igual que todos nosotros", afirma Padilla Chasing, Rosero es "producto de la guerra, la guerra y cuerpo de la guerra" (157). Después de todo, Rosero confirma la idea de que sus obras son una respuesta a la violencia ("Sobre el arte"). Su escritura, entonces, puede ser una forma de autoterapia, no inusual en la literatura, especialmente la fantástica: en su análisis del Señor de los anillos de Tolkien desde la perspectiva de la psicología junguiana, Skogemann concluyó que esta obra tuvo un efecto positivo ante todo en el autor mismo.

Aunque Rosero dice mantener una actitud escéptica ante cualquier intento de categorización genérica (Sierra), no refuta directamente su fama como "autor [especializado en] literatura juvenil e infantil" (Moya 134). Sin embargo, pareciera que quienes han determinado si un escrito debe ser identificado como novela para jóvenes, cuento para niños o novela corta para ambos han sido las editoriales. Los libros que analizamos aquí tienen también esta nominación, que aparece inmediatamente después del título en la versión publicada: El aprendiz de mago, "Infantil"; La duenda, "Novela para jóvenes y niños". Solo podemos inferir de su escritura o artículos críticos que el autor no cree en categorías. En un artículo dedicado a la escritura de Slavoj Zizek, Pickus caracterizó este movimiento como escapismo intelectual, es decir, como una forma de narcisismo o de promesas sin acciones coherentes (146).

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Resumiendo la discusión existente alrededor de la infancia y la literatura infantil y juvenil (Borja, Alonso y Ferrer; Dorfman; Moya; Soriano, entre otros), podemos decir que ambos conceptos representan categorías creadas por la sociedad y justificadas por una necesidad de socialización. La incapacidad real o presunta de los niños de funcionar como los adultos siempre motivó su marginación, objetivación y exclusión social. Su normalización es parte del funcionamiento de la sociedad y de las diferentes instituciones sociales, incluso la ley (Foucault; Soriano). El pensamiento del niño se asume como irracional e independiente de la lógica convencional, de la lógica de los adultos. A su vez, la niñez es algo que comparten todos los seres vivos, lo cual abre la oportunidad para la reunión potencial con la naturaleza, para el regreso al origen y la renovación. Soriano, entre otros, ha enfatizado el potencial de la revisión crítica del mundo de los adultos, del estado de ser adulto, de la niñez misma (144). La normalización en este contexto puede significar inclusión o más exclusión, según se entienda la norma.

Estas características de la infancia las hereda la literatura infantil. Por un lado, el objetivo definitivo de tal literatura es la socialización con el propósito de normalizar los niños; por otro lado, la literatura infantil sigue siendo marginada como los niños mismos. Allí radica la posibilidad de una mayor libertad de expresión para el autor que elige trabajar este tipo de literatura; la oportunidad de evitar censuras sociales, políticas o económicas, y de plantear una crítica social más honesta que abra un escenario de cambios a partir de sus propios ideales.

La literatura infantil, como forma de expresión, implica limitaciones, como el hecho de que no se le atribuye la misma seriedad que a otro tipo de escrituras. Esto significa que el mensaje del relato infantil, potencialmente poderoso, se puede perder. En su ensayo sobre los cuentos de hadas, Tolkien advirtió que la transformación de este tipo de textos en cuentos exclusivamente para niños podría contribuir a olvidar su poderoso mensaje y su potencial epistémico. Por otra parte, la popularidad de la literatura infantil y juvenil ha crecido en las últimas décadas, lo cual, por un lado, muestra los cambios en la percepción que de los niños se tiene en la sociedad global y, por otro, ofrece la esperanza de la

renovación social, tal y como lo propone, por ejemplo, Pedro Zuluaga. Pero esto también puede implicar una estigmatización renovada como resultado de la autopreservación de los sistemas sociales o el desprendimiento de los adultos con respecto a los niños y jóvenes, especialmente en cuanto a la responsabilidad por el futuro.

Si bien la categoría de literatura infantil y juvenil significa literatura sobre niños o literatura dirigida al público infantil y juvenil, no se debe olvidar que, mientras sus autores no sean los mismos niños y jóvenes, es una producción de un mundo de experiencias, percepciones y objetivos adultos. Esto por ahora es una suposición, un nombre que usamos para simplificar el asunto. Sin tener presente esta aporía, el nombre se transforma en estigma.

LOS NIÑOS

En la tradición literaria, los niños a menudo representan un laboratorio de estudios sobre la naturaleza humana, como en El señor de las moscas o en distopías recientes para adultos jóvenes. En las obras seleccionadas, por el contrario, Rosero no idealiza a los niños (ver también Moya 33); ellos muestran las mismas pasiones y miedos que los adultos y, como ellos, pueden ser indiferentes (34 cuentos 18). Los adultos de Rosero, por su parte, tienen un niño interno que les permite entender parcial o completamente a los niños y crea la esperanza del cambio. El niño interno aparece principalmente como un recuerdo (el abuelo en “Una bicicleta encantada” o La duenda, por ejemplo; el mago bueno versus el mago borracho en “El aprendiz de mago”). Entonces, la diferencia está en la actitud frente al mundo y al otro.

Podemos hablar sobre dos niños: el de la realidad (literaria) y el que se presenta como un “ideal”, que es la base de la propuesta de la literatura transparente. Un buen ejemplo es la novela Pelea en el parque. En esta no hay niños malos ni buenos: todos comparten la misma inclinación a la violencia, pues todos participan de una pelea; pero así mismo todos tienen principios morales, por lo menos por miedo de la acusación: “¿Por qué no le cortas el pelo? —dijo—. Tacha parece una muñeca. —¿Eres bruto? —gritó Sergio—. Tacha podría acusarnos. El pelo de una muñeca es muy distinto al pelo de Tacha, que es de verdad” (15). A Tacha la asesinan en la pelea cuando ella ya no es Tacha, la persona real, sino el símbolo de la resistencia y la razón del primer derramamiento de sangre. En sus distracciones-contemplaciones, en su imaginación, Tacha regresa al niño interno, quien le muestra las consecuencias de la violencia y le dice que toda violencia es mala sin importar cómo la justifiquemos. Ella llora con la lluvia —lágrimas de la naturaleza— por la violencia y por lo que es parte de ella, su razón. Sus lágrimas son azules (26) y, como un signo, vienen del niño ideal, de la verdad, el símbolo de la conciencia que conoce el imperativo de no matar, sobre el cual Tolstoi dice que “fue escrito en el corazón humano antes de que se escuchara en el Sinaí” (61, trad. nuestra). Justamente, Tolstoi fue uno de los autores que formó el pensamiento de Rosero desde su niñez (Bernal y Alfonso; Ortiz; Sierra).

En contraste, los adultos, como arquetipo, se asocian más con el sistema de

valores convencionales, con la ley o el orden social; en otras palabras, con las cadenas que subsumen la libertad, o con la violencia. Para revisar estos valores, Rosero crea una oposición entre el protagonista (el individuo), que incorpora las características del niño, y los otros personajes (la masa, la sociedad, lo convencional), que, en general, podemos comparar con el mundo de los adultos. Los personajes "adultos" se evidencian, por ejemplo, en la reacción de los personajes que están en el restaurante frente al esqueleto que pide chocolate, en "El esqueleto de visita"; en la reacción del público frente al fracaso del mago, en "El aprendiz de mago"; o las actitudes de los compañeros de clase y amigos de Tacha frente a sus acciones, en Pelea en el parque.

Los adultos del universo de la literatura transparente de Rosero olvidaron la esperanza, la intuición y la lógica natural, de modo que han quedado sometidos al mundo de las cadenas. Por ejemplo, en "Una bicicleta encantada", el abuelo recuerda su bicicleta al inicio del cuento: "Una bicicleta es costosa [...]. Tal vez cuando seas mayor puedas comprarte una [...]. Yo tuve una, casi veinte años, pero me la robaron" (El aprendiz 28). Privado de la esperanza y los sueños, el abuelo enseña los límites al niño protagonista. Al final del relato, sin embargo, él regresa a la memoria de la bicicleta: "Yo tuve una, veinte años...", sin mencionar directamente el costo o el hecho de que se la robaron. Podemos interpretar este pasaje como la esperanza lejana en el regreso de la capacidad de soñar y, así, de volar. Llama la atención que, en la mayoría de los cuentos de Rosero, los adultos son representados por abuelos, mientras que los padres pocas veces aparecen. De esta manera, Rosero refuerza la figura adulta que encarna la norma social.

Los adultos (representantes aquí del orden social) solo ponen límites ilógicos que sorprenden al pensamiento literal del niño: "Pero si el columpio está en el parque —dijo—. El columpio es de todos. Nadie es dueño del columpio" (Pelea 23). Estos adultos no asumen la responsabilidad por las consecuencias que ellos mismos producen, es decir, por la desaparición de los niños: "no había nadie más en el parque" (40). ¿Será acaso que los niños tienen miedo? Sí. Pero ¿de quién? "Del mundo entero", porque es el mundo entero quien produce esta situación.

Este miedo impide el cambio, como les ocurre a Max y Poncho, por ejemplo, cuando, en la mitad de la novela Pelea en el parque, están escondidos en los arbustos: para emprender un proceso de cambio y romper el círculo de la violencia, necesitan un intruso que revele o enfatice la irracionalidad del statu quo (esto es especialmente cierto ante cambios drásticos, como los que impulsa una revolución). Tal es el papel de Alex Zanabria o las intrusiones de la

imaginación de Tacha en Pelea en el parque; el esqueleto o el monstruo en El aprendiz de mago, o la duenda y especialmente sus signos en el cuerpo del niño. Aunque a primera vista parece que vinieran de afuera, estas intrusiones son en realidad provocadas por los protagonistas, por lo tanto provienen del interior (del mundo azul, de la niñez interna): Tacha, que “fue la única del salón que prestó sus dictados para que Alex ‘el nuevo’ pudiera estudiar” (Pelea 19); el esqueleto de visita, a quien el protagonista encuentra “en pleno parque”, “un día”, así como por casualidad (El aprendiz 9); el monstruo de la laguna, que viene al pueblo buscando compañía, cansado de asustar gente, y que al final es aceptado: “le dijimos que sí, [...] en el cielo como en la tierra hay campo para todos” (El aprendiz 19-20); la duenda, que se les aparece a los tres niños y solo uno empieza a buscarla. En otras palabras, lo que inicia los cambios en la trama de los cuentos es el deseo, el interés, el cuidado y la valentía por salir del encierro, voluntario o no, en el armario, la casa, la torre del castillo o el arbusto.

Para Rosero, el cambio será suficiente si restaura la esperanza en la posibilidad que representa por lo menos un personaje o en poner a pensar por lo menos a un lector. Los protagonistas son principalmente tristes y solitarios: el mago, el esqueleto y el personaje que lo encuentra, el único amigo de quien es su esposa; Tacha y su muerte que parece haber sido en vano; el niño enduendado y el monstruo mentiroso, entre otros. Como escribió Jung en Recuerdos, la raíz de la soledad extrema y profunda es la falta de entendimiento de los otros y de cómo el mundo externo y el mundo interno pueden y deben interactuar. En su escritura, Rosero muestra que la falta de comunicación es resultado y origen de la violencia, como lo constató Caña Jiménez, y que esta falta de comunicación es, en realidad, falta de interés en el otro y en sí mismo. El mundo externo es indiferente, pero los protagonistas de las obras seleccionadas tienen lazos afectivos, pequeñas felicidades y la valentía de superar el miedo al otro y mostrarle su amor, lo cual les permite establecer esa interacción entre ambos mundos. Esto inicia y genera el cambio. Gracias a ello podemos decir que, además de un tono triste, generalmente los relatos de Rosero tienen finales felices.

LA PROPUESTA DE LA LITERATURA TRANSPARENTE

El respeto y el amor al otro, como lo notan algunos estudios sobre la escritura de Rosero (Monroy; Sierra), es su mensaje más importante. Regresando a la cita de Tolstoi (61), “no matar se refiere al asesinato no únicamente del ser humano, sino de todos los seres vivos”. Al respecto, Fromm explicó que esta conciencia moral depende mucho del conocimiento: “No es que esas personas sean especialmente crueles, pero su experiencia de los ‘seres vivos’ es limitada” (Anatomía 133). En su escritura, Rosero comparte tal experiencia al mostrar, a través de su estilo, que todo en el mundo es una individualidad que a su vez forma parte del colectivo. El contenido y la forma de su narración son independientes, así que a la duenda y a los duendecillos no los podemos ver cuando queremos, o la música no suena cuando se lo exigen (La duenda). Al mismo tiempo, el contenido y la forma se entretejen y se complementan. Por ejemplo, en La duenda —que es parte de la naturaleza, la niebla o la lluvia—, el autor no habla de capítulos sino de paisajes, para indicar, probablemente, que el libro mismo es parte de la naturaleza del contenido, y que el contenido, como la niebla, escapa a las fronteras físicas del libro. En la colección 34 cuentos cortos y un gatopájaro, el gatopájaro es el título del último cuento, el objeto de la discusión de este cuento y, a la vez, el cuento mismo. En “Los desaparecidos” (El aprendiz) se usa la instantánea desaparición del libro de las manos del lector para explicar la desaparición de Lucía y del mundo del contenido (El aprendiz). Las palomas mensajeras, en el mismo cuento, antes de desaparecer, escribieron un poema en el cielo, pero nadie podía entenderlo. Después el autor repite varias veces la importancia de los mensajes y de no olvidar a las palomas, posiblemente para indicar que es crucial para todos nosotros que no nos olvidemos para que no desaparezcamos, y podamos descifrar el mensaje del libro, los otros, el mundo y cómo todo se entreteje en sí mismo. Regresar al niño significa regresar al estado de armonía con el mundo.

Refiriéndose a las hadas de hoy día, Rosero habla sobre los gatos y los pájaros como cosas cotidianas que nos rodean (“Sobre el arte” 25). Por un lado, propone que todo en el mundo y en la naturaleza está vivo y siente, para lo cual transmite las emociones de los personajes, el autor y la acción misma a través de la naturaleza, por ejemplo en Pelea en el parque y La duenda. Por otro lado, propone que la magia (¿quizás el amor?) está entre nosotros, a nuestro alrededor

e incluso en nosotros mismos: “todo vuela [...], la bicicleta vuela” (El aprendiz 35), y si quiere volar, “vuele, [...] convénzase de volar” (103). Por lo tanto, de esta doble propuesta surge la convicción personal, el creer en sí mismo y en su posibilidad de generar cambios comenzando desde adentro, sin esperar el impulso de ningún agente externo y sin situar la responsabilidad en nadie más.

Los adultos se asustan de la magia como algo irracional y así lo condenan. Pero, al mismo tiempo, la magia crea el espacio para revisar los valores convencionales, a menudo con la aprobación o más bien la indulgencia social:

Mi abuelo decía que los hombres no lloran, pero yo era un niño y lloraba; entonces el abuelo miraba a otro lado; a lo mejor lloraba igual que yo, era posible, porque lo oía decir que los hombres no lloran como si llorara, lo oía alentarme afligido mientras don Vaca insistía: “Enduendadito”, y el abuelo: “Los hombres no lloran”, y el curandero: —Déjenlo llorar, que está enduendado. (La duenda 17)

Este es un espacio de estigma y libertad, conveniente para aquellos que quieren enseñar la verdad a través del entretenimiento: “Prefiero viajar en los circos, puedo pasar desapercibido [dijo el esqueleto], muchas veces me confunden con payaso, lo que me hace reír” (El aprendiz 17).

CONCLUSIÓN

La escritura es siempre una forma de diálogo. Si el escritor escribe para sí mismo sin ninguna intención de publicar su obra, entonces se trata de un diálogo con diferentes sí mismos, con todos sus encuentros, con el mundo; si el escritor escribe para publicar, se trata de un diálogo con el futuro lector y los otros. A través de la empatía, pero desde su propia subjetividad, el lector se hace coautor del libro. En este sentido, la literatura ofrece cierta libertad. Rosero no produce un nuevo lector, como lo propuso Moya Álvarez, sino que no inhibe la parte activa de este en el diálogo de la lectura.

Si la literatura refleja la realidad local o si la literatura infantil y juvenil representa la socialización, es cuestión de creencia y perspectiva. Al abrir un libro, sea o no para un público infantil, el niño se involucra en una socialización, incluso en una nueva lectura del mismo cuento. La escritura de Rosero puede reflejar la realidad y la historia. La tradición colombiana es parte de esto, pero no es su única función, de la misma manera como la historia colombiana no es la única "escrita con la sangre" (Caña Jiménez 330). Bien ilustrado, Rosero capta las tendencias de la literatura contemporánea en general y de la literatura infantil en particular que trascienden todas las fronteras (ver, por ejemplo, International Library o Soriano). En particular, la literatura transparente funciona como una concepción de la relación entre el autor y su obra, y le permite a Rosero la creación de situaciones y personajes que, más allá de las referencias sociales y espaciales, logran ser transversales a la condición humana.

Con el desarrollo de la sociedad de masas, la literatura se transformó en "un medio de comunicación masiva y efectiva", como lo entiende Rosero (Bernal y Alfonso 9). Esta transformación, por un lado, obedece a la necesidad de sobrevivir en la competencia con los otros medios de comunicación. Por otro, tiene el objetivo de lograr una expresión más poderosa que proteja el mundo interno del individuo y su significado; que pueda retar, revisitar, criticar o restablecer valores convencionales de la sociedad en una forma más eficiente. La imaginación, como una herramienta de la literatura, no significa necesariamente la huida de la realidad, la desconexión con ella, sino que implica todo esto y la visión, el incentivo de los cambios; quienes pueden "ir a Fantasía [...] y regresan [...] devuelven la salud a ambos mundos" (Ende 301).

El activismo social no siempre se presenta como una protesta abierta, sino que también puede tomar la forma de una introversión o un escape de la realidad como una búsqueda de la subjetividad, la intimidad y la integridad de sí mismo. La condición del activismo es el interés, el cuidado y la preocupación, que, como lo resume Fromm, implica el conocimiento más profundo y verdadero, que es el amor al otro como a sí mismo (The Art of Loving). Este tipo de conocimiento es siempre activo por la responsabilidad que implica. A través de este principio, la obra de Rosero ofrece un camino orientado a la resistencia y a la resolución de los problemas sociales.

En este sentido, cualquier escritura es una forma de acción por el bien de sí mismo o de los demás. Es siempre autoterapia, como en la imaginación activa de Jung, que ayuda a comprender calidades escondidas o rechazadas, es decir, a regresar del inconsciente al consciente y curarse (Staples). Así también la narrativa inclusiva de textos posmodernos como los de Rosero provee un efecto significativo: compartir la experiencia con los demás, ayudar a entender que alguien también lo siente así, inspirar o poner a pensar. Por esto, la escritura requiere ser honesta o, según Rosero, transparente.

Rosero vive en el mundo de hoy, de los adultos, entiende esto y posiblemente sufre encerrado en él. Al mismo tiempo, usa la literatura, la literatura infantil y otras categorías creadas por el mundo de los adultos para huir al mundo de la libertad, para practicar una forma de autoterapia y plantear una propuesta para los otros: sin educar ni moralizar, solo para compartir su mundo en forma de conversación y comunicación con el lector. Así, de forma “irresponsable”, es como Rosero predica la responsabilidad y el amor.

TRABAJOS CITADOS

Andréeva, Victoria. “Bog Sveta - Solntse - Lubov’.”Jungianskii analiz 2 (2010). Web.

______. “Pesochnaia terapiia - kogda rebionok spasaet vzroslogo (Obrashenie k arkhetipu rebionka)”. Asociación de Psicología Analítica de Moscú, 2009. Web.

Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology. Londres: Jason Aranson Inc., 1972. Impreso.

Bernal Morales, Ana C. y Elsa Y. Alfonso Lesmes. “Historia y literatura: una mirada desde Evelio Rosero Diago”. Tesis de maestría. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, 2010. Impreso.

Borja Orozco, Mirian, Arturo Alonso Galeano y Yury Ferrer Franco. “Los conceptos de la literatura infantil y juvenil, su periodización y canon como problemas de la literatura colombiana”. Estudios de Literatura Colombiana 27 (2010): 157-177. Impreso.

Caña Jiménez, María del Carmen. “De perversos, voyeurs y locos: hacia una fenomenología de la violencia en la narrativa de Evelio Rosero”. Revista de Estudios Hispánicos 47.2 (2014): 329-351. Impreso.

Dietrich, Arne. “The Cognitive Neuroscience of Creativity”. Psychonomic Bulletin & Review 11 (2004): 1011-1026. Impreso.

Dorfman, Ariel. Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo. Madrid: Siglo XXI de España, 2002. Impreso.

Duch, Wlodzislaw. “Creativity and the Brain”. Creativity: A Handbook for Teachers. Ed. Ai-Girl Tan. Singapore: World Scientific, 2007: 507-530. Impreso.

Ende, Michael. La historia interminable. Madrid: Editorial Alfaguara, 1983. Impreso.

Foucault, Michel. Abnormal: Lectures at the College de France 1974-1975. Londres: Verso Books, 2003. Impreso.

Fromm, Erich. Anatomía de la destructividad humana. México: Siglo XXI, 1986. Impreso.

______. The Art of Loving. Nueva York: Harper & Brothers, 1956. Impreso.

______. Marx y su concepto del hombre. México: Fondo de Cultura Económica, 1970. Impreso.

Gómez Gómez, Javier Andrés. "El espacio narrativo en tres novelas de Evelio José Rosero". Tesis de maestría. Universidad Eafit, Medellín, 2013. Impreso.

International Library of Children's Literature. Children's Books in the Victorian Era: From the Winnigton-Ingram Collection. Web.

Jung, Carl-Gustav. "Análisis de los sueños". Lección VI. Semestre de invierno, 13 de noviembre de 1929. Web.

______. "Análisis de los sueños." Lección VII. Semestre de invierno, 20 de noviembre de 1929. Web.

______. Recuerdos, sueños, pensamientos. Barcelona: Seix Barral, 1964.

______. "Seminario en Yoga Cundalini". Lección I. 12 de octubre de 1932. Web.

______. The Seven Sermons to the Dead. 1916. Web.

Leavy, Patricia. Method Meets Art: Arts-Based Research Practice. Nueva York: The Guilford Press, 2009. Impreso.

Lyotard, Jean-François. "Los derechos del otro". Conferencia. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 7 de marzo de 1994. Web.

Monroy Zuluaga, Leonardo. "Reseña de El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo". Leer literatura colombiana (blog). 2009. Web.

Moya Álvarez, Constanza. "Una nueva propuesta para la literatura infantil colombiana: Evelio Rosero y Triunfo Arciniegas". Tesis de Maestría.

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2014.

Obukhov, Iakov. Simvolika Tsveta. Sinii Tsvet. S. f. Web.

Ortiz, María Paulina. "'No podría explicar mi vida sin escribir': Evelio Rosero". El Tiempo, 20 de enero de 2014. Web.

Padilla Chasing, Iván Vicente. "Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza". Literatura: Teoría, Historia, Crítica 14.1 (2012): 121-158. Impreso.

Pickus, David. "Did Somebody Evade Totalitarianism? On the Intellectual Escapism of Slavoj Zizek". Humanitas 21.1-2 (2008): 146-167. Impreso.

Rosero, Evelio. 34 cuentos cortos y un gatopájaro. Bogotá: Destiempo, 2013. Impreso.

______. El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo. Bogotá: Colcultura, 1992. Impreso.

______. "La creación literaria". Boletín Cultural y Bibliográfico 30.33 (1993): 109-120. Impreso.

______. La duenda. Medellín: UPB, 2001. Impreso.

______. Pelea en el parque. Bogotá: Magisterio, 1991. Impreso.

______. La princesa calva. Bogotá: Panamericana, 2011. Impreso.

______. "Sobre el arte de escribir para niños". Revista Universidad de Antioquia 254 (1998): 23-26. Impreso.

Sapiolkin, Andrei. "Obraz luny v romanticheskoi poezii: dve tendentsii v ramkakh odnogo zhanra". Vestnik Permskogo Universiteta 2 (2013): 103-110. Impreso.

Sierra, Sonia. "Un aprendiz de mago". El Tiempo, 6 de marzo de 1993. Web. 28 de noviembre de 2014.

Silvera Arenas, Antonio. "Los demonios de Rosero Diago". Boletín Cultural y

Bibliográfico 33.41 (1996): 135-136. Impreso.

Skogemann, Pia. Where the Shadows Lie: A Jungian Interpretation of Tolkien's the Lord of the Rings. Asheville, NC: Chiron Publications, 2009. Impreso.

Soriano, Marc. La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995. Impreso.

Staples, Lawrence. "Active Imagination". Jung Society of Washington. 2000. Web. 18 de enero de 2015.

Tolkien, John R. R. On Fairy Stories. S. d. 1947. Web. 18 de enero de 2015.

Tolstoi, Lev. "O nerazumnosti miasoedenia". Tolstovskii Listok 11 (2000). Web. 18 de enero de 2015.

Vallejo, Carlos Alberto. "Erotismo, memoria y violencia en la novela Los ejércitos de Evelio Rosero". Tesis de maestría. Université Laval, Quebec, 2011. Impreso.

Vera Castro, Wílmer. "Violencia novelada, una mirada comparativa a las novelas

Muertes de fiesta y Los ejércitos del escritor colombiano Evelio Rosero Diago". Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2013. Impreso.
Zuluaga, Pedro Adrián. "Los niños del 'paraíso'". Revista Universidad de Antioquia 254 (1998): 95-98. Impreso.

UN ESCULTOR DE TRANSPARENCIAS: LA FIGURA DE LA INFANCIA EN LA NOVELÍSTICA TEMPRANA DE ROSERO

Maria del Carmen Saldarriaga

Al jardín de Daniel, en el que no solo crecen tomates.

De tanto escribir sobre niños me he convertido en un niño [...], quiero subirle la falda a lo desconocido para asomarme y caer, caer, caer [...].

Evelio Rosero

El hombre es el único ser que es presa de su infancia; un ser siempre en retroceso hacia su infancia.

Paul Ricoeur

Cuando somos niños, vemos el mundo a través de una ventana. El cristal separa lo que hay de aterrador y desconocido en el mundo exterior, al tiempo que conserva seguro y certero lo que reside en el interior. La interioridad es regentada por un sujeto que ostenta la verdad, la responsabilidad y la llave de la puerta de la casa que nos separa del tiempo y espacio caóticos de afuera. Dicho sujeto asume, usualmente, el lugar del padre; es decir, aquel que soporta la función afectiva paterna. Este puede ser un padre o madre biológicos, un miembro familiar en tercer grado, un adulto sin relación filial con el niño o incluso un adolescente, tal vez un hermano mayor al que se le designa el nombre del padre.

El guardián del universo invulnerable del niño es un ser especial, fuerte,

respetado. Es indudablemente una figura esencial que nos marca a todos, incluso con mayor fuerza cuando en su lugar hay una ausencia que requiere llenarse simbólicamente. Pero ¿qué sucede cuando tal entidad tutelar, en lugar de proteger, proveer un prototipo de identificación o transmitir el legado de un deseo, falla o falta? Yendo más allá, ¿qué significa para el niño la carencia afectiva e incluso el abuso que la autoridad paterna permite y en ocasiones incita? ¿Hacia dónde se traslada la responsabilidad cuando la instancia protectora no se hace cargo del niño? Es precisamente desde esta experiencia desesperanzadora, traumática, somática, y a veces inevitable, desde la cual Evelio Rosero escribe su tríptico Primera vez.

Publicadas entre 1984 y 1988, las novelas Mateo solo (1984), Juliana los mira (1987) y El incendiado (1988) son escritas en gran parte durante el peregrinaje literario que el autor se impone y que lo lleva a transitar por las calles de París y Barcelona. Durante estos años, Rosero trabaja en tres personajes radicalmente diferentes entre sí que observan el amenazante mundo a través de la ventana mientras enfrentan situaciones de desamparo en sus propias habitaciones. Tal acto narrativo no solo inaugura su ingreso al campo de las letras colombianas, sino que se convierte en el fundamento de la creación de sus personajes novelescos hasta el día de hoy.

La propuesta de este ensayo consiste en explorar la construcción del personaje infantil en estas tres novelas, así como la forma en la que este tropieza abruptamente con la norma y el tabú, cuando advierte la existencia del secreto propio del mundo adulto. En medio de escenarios desprovistos de la certeza que idealmente otorga la instancia protectora, los niños (d)escritos por Rosero son incorporados al mundo adulto —o al contrato social que funge como entidad sublimada de tal mundo— mediante mecanismos perversos y ambivalentes como la vergüenza, la culpa y ante todo la sanción prohibitiva de su sexualidad. La “simplicidad” de las emociones infantiles, en el sentido de que no poseen un lenguaje adecuado para expresarlas; su aislamiento, debido a la crudeza de las estrategias de negociación con el niño; y su condición subalterna ante el hegemónicamente normado mundo adulto hacen de las voces narrativas de estas novelas una presa fácil para el esquema institucional. Así pues, la familia, la escuela y la Iglesia asignan la culpa que ayuda a configurar el umbral por el que se transita violentamente hacia la adultez.

De haber una premisa en común entre las tres novelas, esta sería la promesa que hacen de incorporar la infancia al mundo social normativo. En dicho

desplazamiento, la mirada es decisiva, ya que es a través de la observación y su descripción como el narrador logra testimoniar su paso hacia ese incomprensible mundo social. Del deambular en el que el niño está sujeto a las estructuras de poder social surge una visión de sí mismo como objeto y, por tanto, como fantasma, como espectro, para no llamar la atención del otro y lograr ver sin ser visto. En este recorrido se impone la necesidad de escribir el encuentro del menor con la norma y el tabú, del cual surgirá como un sujeto socializado.

Para llevar a cabo este análisis se elabora una sucinta genealogía de la noción de infancia, en contraste con las estrategias formales utilizadas por Rosero para crear una voz narrativa infantil. Así mismo, se explora la propuesta de un lenguaje transparente y su función en el simbolismo de Primera vez. Por último, se propone la trilogía como un momento fundacional en la producción narrativa del autor, ya que marca un ritmo y presencia propios de su estética. Dicho transparentemente: la experiencia de lectura y escritura de estas novelas se convierte en el origen del sello que permite reconocer una novela escrita por Evelio Rosero.

RETRATOS DE INFANCIA

En la entrada de "Impubes", el Dictionary of Greek and Roman Antiquities glosa que la ley romana dividía a los sujetos por grupos de edad según sus obligaciones y derechos legales. Para ello se determinaron cuatro periodos que subdividían la posición social en que se encontraba el ciudadano desde su nacimiento hasta los veinticinco años, edad a partir de la cual era considerado plenamente adulto y responsable de sus acciones. En esta clasificación, el término impubes abarca a los infantes, que son los menores de siete años de edad, y a los infantia majores, que, aunque son mayores de siete años de edad, no sobrepasan los catorce (Smith 999-1001).

Luego de su definición en la antigüedad, que apunta a una biologización del concepto —en cuanto se delimita por la edad del individuo—, nos topamos con aquellas definiciones que consideran la infancia en cuanto noción histórica, esto es, que asumen su dependencia de la temporalidad en que se define la infancia. Entre estas sobresale la definición de Nora Pasternac, quien propone el siglo XVIII como el momento en que "el niño va convirtiéndose en el centro de la familia, acompañado en ese movimiento por médicos, higienistas, pedagogos, legisladores y poderes burgueses" (29), y determina el siglo XIX como el periodo en que el niño toma el lugar del "porvenir de la familia, su misma imagen proyectada y soñada, su modo de lucha contra el tiempo y la muerte" (30).

En esta misma línea de pensamiento se encuentra Laura Guerrero Guadarrama, quien afirma lo siguiente: "la modernidad vino a darle [a la infancia] un espacio en la reflexión de los mayores que definieron sus rasgos de manera romántica e idealizada" (21, énfasis mío). Aquí cabe resaltar que el término mayor implica como su antónimo directo menor, concepto que Cor de Vaan define desde el latín minor ('pequeño') y el sánscrito minati ('disminuido'). El problema que plantean las definiciones que surgen como nociones históricas es que encubren el origen de una práctica, en este caso, la romantización condescendiente de la infancia como un universal. Este encubrimiento se lleva a cabo, de manera sistemática, por la naturalización de los orígenes; es decir, al no ser planteado como un concepto que surge de un punto histórico y geográfico determinado, el menor se naturaliza en un "siempre ha sido así". En la definición apuntada por

Guerrero Guadarrama se está formulando a la niñez como una abstracción que conserva, entre sus rasgos fundamentales, el ideal de la moralidad adulta, con reglas de funcionamiento específicas y sus justificaciones. De esta manera, lleva a entender la infancia como mecanismo de contención.

La definición institucional que surge de dicha contención es por sí misma una sublimación de la etapa o noción de la niñez. Esta definición combina las dos perspectivas anteriores: la infancia en cuanto etapa temporal y en cuanto noción histórica. Un ejemplo claro de ella es la definición actual que brinda la Organización Mundial de la Salud, que divide el llamado "ciclo de vida" en grupos por edades: primera infancia, niñez, adolescencia y vejez. La función de esta división es permitir volcar en cada fase una serie de responsabilidades y expectativas institucionales. En la definición hecha por Unicef se definen algunas de estas expectativas:

La infancia es la época en la que los niños y niñas tienen que estar en la escuela y en los lugares de recreo, crecer fuertes y seguros de sí mismos y recibir el amor y el estímulo de sus familias y de una comunidad amplia de adultos. [...] la infancia significa mucho más que el tiempo que transcurre entre el nacimiento y la edad adulta. Se refiere al estado y la condición de la vida de un niño, a la calidad de esos años.

En este caso se conjuga la idea de un grupo claramente definido por su edad con una perspectiva desarrollista en la que infancia implica la sujeción al tutelaje del adulto. Este tipo de descripciones llevan a Pasternac a plantear que "actualmente consideramos a la infancia como un origen que nos explica como adultos" (27). De una práctica que tacha su lugar de origen y se naturaliza en el orden moral adulto a partir de una serie de expectativas, se pasa a una cuarta definición posible: la que considera a la infancia como una función o rol social. Aquí es necesario suspender su caracterización como un absoluto natural para replantearla de acuerdo a su función cultural. Para Richard Mills, las particularidades de la niñez entendida como rol incluyen considerar al niño como inocente, como aprendiz, como sujeto autónomo, como miembro de un grupo específico, como ser vulnerable y como animal (9).

Esto nos lleva a la definición más constructivista de todas: la infancia en cuanto representación social que, a contracorriente de lo anterior, naturaliza y vuelve atemporal al sujeto que la ostenta, dada su edad. Una representación social implica, como nos ha enseñado Stuart Hall, una producción de sentidos determinada a través del lenguaje. En esta línea de pensamiento, infancia significa proceso, práctica dependiente de la interpretación simbólica que se haga de ella. Al explicar los sistemas representacionales, Hall escribe:

Las cosas no significan: nosotros construimos el sentido usando sistemas representacionales —conceptos y signos—. [...] no debemos confundir el mundo material, donde las cosas y las personas existen, con las prácticas y los procesos simbólicos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje operan. (25, énfasis en el original, trad. de los EE.)[1]

Si, como propone Hall, el significado no surge del objeto real (en este caso, la instancia "niño"), sino de su función simbólica, la infancia definida como etapa temporal, noción histórica o rol previamente asignado no puede entenderse, entonces, como una tabula rasa. Plantear la problemática de un espacio tan complejo como la infancia desde un marco que simplifica, disminuye y borra su origen social y cultural significa tender hacia un reduccionismo indulgente e improductivo.

El niño de la contemporaneidad o el impubes romano viene orientado desde su nacimiento por un conjunto de expectativas que debe cumplir y de las que se debe hacer responsable, en el sentido de proveer una respuesta. Una expectativa clave para ser reconocido en cuanto niño es la definición de género, es decir, ostentar comportamientos definidos como masculinos o femeninos, al tiempo que su conducta social demuestra una carencia total de sexualidad. Así pues, reforzada por el rol del niño como inocente, es decir, libre de toda culpa, la sexualidad infantil es un tema tabú en el adulto que esconde su propio deseo sexual. Como escribe Mills,

es posible que, al proteger a los niños de los secretos de los adultos, estemos en efecto tratando de protegernos a nosotros mismos; mantener a raya verdades

desagradables; escapar indirectamente a un mundo más seguro que el que sabemos que ellos y nosotros habitamos. La psicología de la represión se encuentra llena de dichos secretos oscuros, especialmente en el área de la sexualidad, y es aquí que el mantenimiento de la inocencia infantil es visto por algunos como primordial. Esto se refleja fuertemente tanto en la literatura del siglo XIX como en la mitología popular del siglo XX. (13, énfasis mío, trad. de los EE.)[1] [108] [109]

Desde este lugar de choque con el secreto mundo de la sexualidad normada y hecha tabú, Evelio Rosero juega con las diversas definiciones de infancia e intenta recrear la experiencia de una primera vez.

Mateo, Juliana y Sergio, los narradores de cada una de las tres novelas de Rosero, son infantes en todo el sentido de la palabra, es decir: son los "que no habla[n]" (Monlau 304). Tal vez la intuición de Rosero lo haya llevado a construir un personaje infantil que sí habla, uno colmado de procesos simbólicos que son solo comprensibles a partir del diálogo interno, lo que explicaría el uso del modo monológico en las tres novelas. Quizá al cederle la pluma al niño, el autor esté reconociendo que, en cuanto retrato, la infancia es un real imposible de simbolizar que se encuentra siempre presente, siempre insistiendo, en el adulto que emula su habla.

Es de vital importancia, tanto para la formación de una genealogía de la noción de infancia como para las tres novelas escritas por Rosero, entender que en el análisis de la niñez siempre se impone el punto de vista hegemónico, es decir, el del mundo adulto. El niño no tiene conciencia de ser niño, por lo cual su estado social solo puede ser descrito desde la adultez. El adulto, por su parte, utiliza su memoria subjetiva e interpreta rasgos que reconoce como infantiles. En este sentido, el autor adulto, único narrador posible de la infancia, lo máximo que puede hacer es imitar lo que en su inconsciente se ha asentado como niñerías.

LA VOZ INFANTIL

En cuanto a las estrategias formales usadas por Rosero para crear un narrador infantil, una de las más notables es la rítmica fluidez de su ficción, que transmite una sensación de urgencia por comunicarse, y a la vez conforma un estilo expresionista que marcará la narrativa futura del autor. En cada una de las novelas, el sujeto narrador tiene objetivos y motivaciones diferentes, pero el resultado parece ser el mismo: la extrañeza identitaria a partir de la vergüenza que surge al encontrarse por primera vez con la enceguecedora luz del tabú.

Mateo solo es un monólogo de sesenta páginas divididas en cuatro partes escrito por un niño de diez años de edad. El argumento no es simple, por lo cual llama la atención su brevedad. Aquí hace aparición la primera estrategia formal usada por Rosero: la escasez de lenguaje para describir el ininteligible mundo adulto, que hace que los adjetivos sobren y las reflexiones no se extiendan más allá de lo necesario. Las descripciones resultan, entonces, metonímicas antes que realistas, lo cual puede llevar a confundirlas con la fantasía. Esta estrategia se deja ver no solo en las sucintas deliberaciones del niño consigo mismo, sino también en la fluidez de los signos de puntuación utilizados: "Yo tengo dos brazos y dos piernas, yo respiro por mi nariz, tengo dos ojos de niño, lloro de vez en cuando, me río, como todos. Yo no soy un gato, yo soy un niño. Tengo que convencerme de eso" (15). Pero Mateo —como podemos notar gracias a la extraña advertencia de "no ser un gato"— no es un niño como cualquier otro; a medida que se desarrolla la novela, el lector entiende que Mateo es víctima de los abusos perpetrados por los adultos designados para su cuidado.

La historia de Mateo comienza poniendo el acento en la referencia a una realidad preexistente a la narración: "Todos estábamos de pie, frente a la ventana [...], mi tía Cecilia dijo: 'Han comenzado a señalarnos' [...]. Desempañé un círculo en el vidrio. No vi a nadie" (9). Luego Mateo pasa a describir a su tía Cecilia, a Pastora y a la abuela postrada en su cama. Estos tres personajes, que, como expliqué, ostentan la autoridad simbólica del padre, reciben a Mateo y a su hermana en la casa de la abuela por un periodo indefinido de tiempo. La madre por el momento se encuentra "con un hombre que no conocíamos" (11). A medida que pasan los días, Mateo es retirado del colegio, encerrado en la casa junto a estas cuatro mujeres y obligado a padecer hambre, ya que a nadie le es

permitido, por órdenes de Cecilia, dejar la casa: “Ahora me pregunto por qué si tía [Cecilia] desea que yo me vaya de esta casa, por qué entonces la puerta está con llave y nadie puede salir. Por qué. Por qué no es posible llamar a nadie por teléfono” (25).

La perplejidad de Mateo que se manifiesta en estas líneas revela otro rasgo formal que atraviesa los tres textos: la insistencia de una idea o repetición de una palabra. Si el acervo lingüístico y conceptual es insuficiente, resulta lógico y hasta natural suponer que se deba usar la misma palabra una y otra vez. Esta estrategia es particularmente notoria en Mateo:

yo ya estaba acostumbrado a que mi hermana y tía Cecilia me miraran de ese modo, como si yo no fuera yo, como si yo fuera aquel gato que hace tanto se fue de la casa. Pero yo no soy un gato. Soy un niño como cualquier otro. Tengo que convencerme de eso. (20)

Con los días, la abuela se enferma aún más. La hermana, mayor que él, se abstiene de habitar el espacio de la casa, y entonces la tía Cecilia y Pastora abusan de Mateo al enterrar su cara entre sus piernas y obligarlo a permanecer allí hasta llegar al clímax. El relato es un testimonio, una confesión que pierde validez por falta de interlocutor. La urgencia de la situación del niño es comunicada únicamente al impotente lector cuando la novela cierra de la siguiente manera:

qué puedo hacer, pienso, y he vuelto a llorar, a morder con fuerza, he vuelto a hacerlo, y solo así me ha soltado mi tía, y yo no he podido más y me he puesto a gritar, a gritar más, para que todo el mundo me escuche y entonces venga a ayudarme. (69)

La coma funge como signo de puntuación final de la novela, lo que provoca una apertura metaficcional, a la vez que le provee de una calidad de evento cíclico. El énfasis en la continuidad conecta con la idea expresada por Mateo al inicio y

al final del texto: la necesidad de que alguien venga a rescatarlo. El irreversible descenso del niño que cae por el abismo del abuso desata una tercera estrategia formal: la discontinuidad de la lógica espacio-temporal. La perspectiva constructivista a la que hice referencia antes asume que el niño no solo adolece de una escasez en el habla, sino en el discernimiento del paso del tiempo y de la disposición en el espacio, lo que provoca una inevitable disociación con la realidad circundante. El tiempo y el espacio se perciben entonces solo a través de la experiencia que, aunque presente en las tres novelas, es más notable en la voz de Juliana.

Juliana los mira es, al igual que Mateo, un monólogo, excepto por unas cuantas páginas intermedias (98-103) en las que Juliana, la narradora, describe un diálogo con su amiga y primer amor, Camila. Dividida en trece secciones, la novela es el relato de una niña de diez años sobre una parte de su vida. Hay que decir parte porque la plasticidad de la indefinición que provoca Rosero para recrear el lenguaje infantil no nos permite saber si Juliana está narrando unos cuantos días, semanas o meses. Al igual que Mateo, Juliana funciona de manera circular, ya que comienza describiendo una escena que también tiene lugar al final del libro: los sonidos de animales que hace su padre mientras "juega a comérsela". Y aunque el evento que describe es el mismo, el significado cambia de una escena a otra. El íncipit abre describiendo cómo juega papá con ella:

Papá me eleva hasta el techo sosteniéndome por los codos. Me dice, me gruñe, me muge, me grazna: "A ver, a ver, qué quiere esta niñita de cumpleaños". [...] papá me baja al piso mordisqueándome los dos muslos de zanahoria. [...] Papá ríe, es el monstruo oculto de las películas, "¡La licuadora ya te comió!" ruge, relamiéndose, y la saliva brilla en sus dientes, como la sangre. (9-10)

Ciento noventa páginas después, la narración finaliza transformando el juego infantil en un deseo incestuoso que, al igual que en Mateo, tampoco lleva punto final. En el caso de Juliana no se usa ninguna puntuación para finalizar la novela:

Él me aferra por la cintura y sale conmigo de la cama, empieza a elevarme, un

huracán, y yo trepo mejor sobre su pecho y él sigue elevándome de tal manera que todo mi ombligo se estrecha en su boca [...], su boca debajo de la gota de fuego que cae [...], de repente separa su rostro de ahí y me mira y también él parece sufrir por otro escalofrío y entonces vuelve a pegarse a mí, con toda su fuerza, y yo le digo que no, que aquí no, abajo. (200)

Disociados de la realidad, el tiempo y el espacio precisos pierden protagonismo en las tres novelas, no solo por el carácter infantil que prestan a la voz narrativa, sino porque su indefinición parece una declaración tajante por parte del autor: el tiempo y el espacio no son lo relevante, lo relevante es la vivencia por la que transita el narrador y cómo esta altera el significado del rol asumido.

¿Qué sucede en las ciento noventa páginas que separan ambas escenas para que en la segunda Juliana erotice abierta, aunque silenciosamente, el juego que antes parecía inocente? Dos eventos concretos: su amistad con Camila, con quien experimenta su primer encuentro sexual, y el descubrimiento de que la madre le es infiel al padre con su chofer, Esteban.

Juliana y Camila son descritas como niñas social y económicamente privilegiadas. Juliana habla de un entorno habitado por personas importantes de la vida política y cultural bogotana, que le es ajeno y la incomoda. En medio de una fiesta en su casa, Juliana conoce a Camila y empiezan a compartir juegos juntas. Desde un primer encuentro en el que intercambian zapatos, y que Juliana describe como “un primer dolor”, uno que “nunca había sentido”, un “cambio de calor, un escalofrío terrible que no sé si daba risa o dolor o deseos tremendos de llorar de alegría” (45), pasan lenta, y aparentemente de forma natural, al despertar de la propia sexualidad: “empezamos a rodar como dos tazas por la alfombra y a mí me parecía imposible que por primera vez no estuviéramos jugando, aunque todo parecía un juego, un solo juego, mi Camila, mi amor” (161).

Camila es la llave de acceso al universo erótico, así como al de la culpa. Ella, por motivos que Juliana no comprende, se confiesa con un cura católico los domingos y los miércoles; pero, más que una confesión, lo de Camila es un desafío, una burla abierta y juguetona que para Juliana representa un sacrilegio:

no volvería a confesarme nunca más, le repetí, aunque las monjas del colegio nos llevaran semanalmente y nos recordaran que al padre hay que decírselo todo, sin una sola mentira, porque es igual que si una hablara con Dios. (93-94, énfasis mío)

El que al cura se le llame padre no es casual. Como explica Ann Aubert-Godard, Freud planteó desde los inicios del psicoanálisis que "un niño afectado por la nostalgia del padre la desplazará hacia Dios" (558)[110]. El cura ostenta la autoridad de un Dios terrenal, al tiempo que opera como un sustituto que ocupa el lugar vacío del padre.

Por otra parte, Juliana descubre la infidelidad de su madre por un descuido de los amantes, lo que la llena de rencor y de deseos de olvidar. En este caso, lo que delimita el cambio de Juliana es una experiencia ambivalente, ya que ella no ve en esta relación sexual un goce sino una amenaza y una traición. Mientras ve dormir a su padre, hacia el final del libro, Juliana piensa:

Papá, voy a decirte, mamá y Esteban estaban empapados matándose ayer y ambos corrían persiguiéndose y lloraban encerrados y yo era una silla mirándolos [...], y es que siento vergüenza, papá, [...] y sigo pensando que es el momento de decir lo que no dije, pero me demoro y no voy a decírselo. (198-199, énfasis mío)

De nuevo aparece la dificultad de poner en palabras lo visto, lo experimentado. Richard Mills describe esta dificultad como un movimiento gradual de adquisición de conocimiento del secreto adulto, es decir, de la sexualidad en cuanto tabú (12).

Las descripciones zoomórficas que tanto Mateo como Juliana hacen de sí mismos es la última de las estrategias formales utilizadas por Rosero que cabe mencionar por su notabilidad. En el caso de Mateo, tía Cecilia decide un día cualquiera comenzar a referirse a él como un gato, y aunque, en general, Mateo se resiste a la idea, también fantasea con llevar ese disfraz que le permitiría cruzar sigilosa, silenciosamente, las habitaciones de la casa: "yo sí podría ser un

gato, soy un gato cuando camino por la casa, abuela, despacio, con cuidado, para no llamar la atención, para no despertar a nadie, para que no vean" (Mateo solo 67). Esta transformación animal es solo posible a nivel imaginario, lo cual la determina como una de aquellas características que describía como niñerías.

Asumir la voz de un narrador infantil implica, entonces, encontrarse con la escasez de lenguaje para describir el mundo, lo cual lleva necesariamente a diseñar una estructura que permita la insistencia sobre una misma idea a partir de la repetición de una palabra clave y sus sinónimos. Implica igualmente encontrarse en el limbo de un espacio y un tiempo discontinuos, magnificando la importancia de la vivencia frente a la de las coordenadas históricas o geográficas. La vivencia toma, en la mayoría de los casos, una forma que podría confundirse con la fantasía, lo cual permitiría atenuar el impacto de la colisión con la primera vez.

Ahora bien, ¿a qué hará referencia Rosero al nombrar el tríptico con el rótulo Primera vez? Podría ser al primer amor, la primera culpa, el primer miedo, la primera confesión. Podría incluso ser el mítico punto de origen de la subjetividad, dado que antes de lo "primero" solo se encuentra el vacío. Lo que este análisis propone es que, en las tres novelas, la primera vez significa el momento de disyunción en el que la identidad infantil se enfrenta al amenazante mundo adulto de manera fragmentada. Mientras leemos, somos testigos del paso inseguro que el narrador da hacia el umbral que, una vez cruzado, no permite regresar. Pero si suponemos por un momento que la ficción literaria cuenta con las herramientas suficientes para permitir franquear cualquier límite, incluyendo el de volver a lugares abandonados y prohibidos como lo es la primera vez, ¿qué sucede, entonces, con el narrador que emprende dicha operación? Esta es una pregunta que Rosero parece estarse haciendo en su novela El incendiado.

EL PROSTÍBULO DE SUS MIRADAS

El incendiado, última de las novelas que conforman la trilogía, cuenta con la particularidad de ser narrada por un adulto de veintinueve años de edad llamado Sergio Díaz Ríos. Mientras que en Mateo y Juliana Rosero construye una voz narrativa infantilizada, en El incendiado se atreve a salir del imaginado mundo infantil para pensar desde un narrador adulto traumáticamente atrapado en una memoria adolescente. Es decir, el narrador escribe sus "memorias" con la intención explícita de mantener vivo dicho momento: "escribo con la sola finalidad de no encerrarme en un buzón a reírme idiotizado de ti y de nuestros padres y de este país aterrador en que nacimos. Puedes cambiar 'país' por 'planeta' si tú quieres" (153).

El tú al que se hace referencia en esta cita es el hermano gemelo de Sergio, Daniel, quien a su vez funge como lector. En este sentido, la novela está estructurada en forma de una conversación sin respuesta. Solo en unas pocas oportunidades, Sergio le lee al lector —es decir, al mismo Daniel— notas cortas en papeles que ha recibido de este. Si lo que se describe resulta confuso es porque, en esta ocasión, Rosero ha recurrido a un narrador doble, uno que habla desde la ambigüedad que representan los gemelos, al tiempo que conservan la autonomía del uno frente al otro. Sergio escribe mientras Daniel lo lee. Sergio resbala constantemente en su memoria mientras Daniel la entierra en el pasado remoto. Sergio dedica sus horas a expiar lo que considera su culpa mientras Daniel no asume nunca culpa alguna. "[Y] seguimos cada uno hundido en un abismo idéntico, tú leyendo y yo escribiendo" (185).

Las experiencias de la adolescencia son vividas en pareja, pero en el presente de la narración, desde el cual, como adultos, observan su pasado compartido, están completamente separados: "comprendo perfectamente la imposibilidad de recuperar mi primera identidad, cuando éramos Dani y yo, Los Mellizos, cuando cada uno de los dos era el mismo Mellizo, ostentando idéntico historial, sin distinción de nombres" (155, énfasis mío). Para entender su separación y, por tanto, la instauración de dos conciencias que describen un recuerdo en paralelo, se necesita conocer dicha memoria.

La trama de la novela se centra en un grupo de adolescentes colegiales de

catorce años de edad que victimiza a uno de sus compañeros desde que estaban en primero elemental, es decir, desde que tenían siete años de edad (18). Antonio Colina, la víctima, “[n]o era tan gordo, entonces, pero desde ese día” en el que se reemplazó su nombre de pila por el apodo de Cocinero, “empezó a engordar vertiginosamente. Su gordura aumentó, como también su desdicha: “Nuestra primera víctima” (20). A partir de aquí, Antonio es para sus compañeros de clase un “gordo epiléptico, gordo mongol y daltónico” que tiene “cuarenta y siete cromosomas”, por lo que “con razón [es] animal”, “casi albino, imbécil y débil mental”, de un “cretinismo endémico” (169). La formación del comportamiento tribal descrito por Freud en Tótem y tabú es evidente en este grupo informe que ataca durante años a Antonio. Aun así, Sergio intenta darle al lector una justificación moral sobre la avanzada. Pero el lector no debe olvidar que, en cuanto narrador adulto, Sergio se encuentra relatando desde un lugar autorreflexivo en el que ya ha aceptado la responsabilidad ética que implica el ingreso a la sociedad:

De cualquier manera lo odiábamos a Coci, antes y después. ¿Por qué lo odiábamos tanto, hermanito? Había que buscar alguien a quien odiar, ¿cierto?, no le podíamos permitir posibilidades, no había que dejarlo sacudir, para que no fuéramos nosotros los odiados, ¿sí? (38-39)

Ya todos empezábamos a horrorizarnos de ser la posible víctima de todos. No queríamos ser uno solo sino todos, para ganar más fuerza, ¿cierto?, y ser más sólidos y rugientes en esta pestilente jaula de tigres hambrientos, uf. (20, énfasis mío)

La primera marca en el cuerpo de Antonio Colina es, entonces, el apodo. En la novela, Sergio se referirá a él como “Coci”, “Cocito”, “Cocino”, “Cocinero”, debido a que este vive en el edificio adjunto a una panadería propiedad suya y de su abuela. El nombre, convertido desde entonces en estigma, replica la violencia de la que Antonio es objeto. El estigma, a su vez, es otorgado a lo anormal, describiendo un rasgo somático que la medicina legal reconoce como marca criminal. Nombrar es crear, señala José Santaemilia Ruíz: el nombre-estigma

“denota [...] una abrumadora conciencia metalinguística y metateatral”, de modo que se convierte en una etiqueta autodescriptiva, “altamente reveladora del papel dramático del personaje” (22).

Antonio, la víctima, que en el espacio grupal es marcada con el sello del estigma, se transforma en victimario en el escenario de su casa y su panadería, y lo hace con la connivencia del único adulto con quien vive: su abuela delirante. Sergio describe así el ahora cruel y vicioso comportamiento de Antonio: “en su casa es el jefe, hermano, pone ojotes ceñudos, hombros de gerente, y se infla hasta el alma, resplandece, camina como dueño y señor” (77).

El objeto de la violencia de Antonio son dos hermanas que trabajan como empleadas en la panadería, Trinidad y Enriqueta, ante quienes Antonio asume el comportamiento que entiende necesario en el dueño y señor:

Y vuelve a gritarle a Trinidad “¡Tri-ni-dad!” [...], y entonces agarra ese Coci traidor y un patadón en el culo a la pobrecita [...], y nosotros qué asombro, maestro, enmudecidos ante ese acto de violencia del Coci, qué monstruo [...], “¡a mí me contestan cuando yo hablo!”, gritaba, y fue y plás, un bofetón. (84)

Así, la víctima que no logra emanciparse de sus pares funge como verdugo en el espacio de lo íntimo. Sergio narra cómo él y su hermano son llevados un día cualquiera por un compañero de curso a casa de Antonio, con el fin de proponerle narcotizar a sus empleadas y abusarlas sexualmente. Antonio, para sorpresa de ellos, accede, pero “con dos condiciones: “Que no me digas Cocinero” y “Que yo sea el primero” (138-139). La violación de las hermanas nunca se lleva a cabo, pero, en su lugar, Sergio, junto con otros miembros de la tribu, termina violando y matando a una gallina. El sentimiento siniestro que el suceso provoca en Sergio se da al relacionar a la gallina con Trinidad, la más joven y hermosa de las dos hermanas: “Trini, la gallina, la gallina, Trinidad, ¿será igual? Pensaba aún, no, no, no puede ser” (269).

Este evento, junto con el abuso sexual del que es producto Antonio por parte de un cura del colegio, conforman el polo sexuado de la novela. En este, el adulto —que se supone que regenta el lugar protector— acusa al grupo de una lascivia incontenible al describir sus miradas como un prostíbulo que marca y mancha

todo cuando ve, especialmente si es un cuerpo femenino cercano como el de “sus hermanas” (221). El polo opuesto es la culpa, que en el caso de Sergio nace en el momento de presenciar ambas experiencias o participar en ellas. Esta culpa se conserva hasta la edad adulta y toma la forma de un trauma[111].

Si, como se ha planteado, Rosero crea un narrador al que le es posible regresar al lugar abandonado y prohibido de la infancia, lo hace convirtiendo a este narrador en un impotente espectador de la formación e ingreso del inocente al mundo social. En Mateo y Juliana, Rosero no necesita justificar el objeto de goce o la culpa profunda ni reflexionar sobre ello, ya que sus narradores escriben desde la vivencia; pero en El incendiado la apuesta es otra. El adulto que, como Orfeo, mira involuntariamente a su pasado extravía la posibilidad de un futuro, y su presente se desvanece ante sus ojos, como lo hizo Eurídice ante Orfeo.

El título de la novela se aclara solo hacia el final, ya que Sergio —lo repite en varias ocasiones— no puede, no llega, no se anima a resolver el asunto que lo ha llevado a escribir “las ochocientas páginas [...] concebidas para matar un recuerdo” (312). Un día cualquiera, “al no encontrar [...] a su abuelita”, Antonio “las emprendió a patadas contra ellas”, Trinidad y su hermana, como era su costumbre; pero en esta ocasión

ellas no lo consintieron y Coci furioso corrió a buscar un cuchillo y lo encontró y se abalanzó y ellas tampoco lo consintieron y entonces hirieron hirieron hirieron, tres veces hirieron hasta que él no se movió, incluso Trini al principio quiso-quiso defenderlo de su hermana, defenderlo a él cuando él atacaba, defenderlo-defenderlo de su hermana, y sin embargo él no lo aceptó ni toleró y la hirió a Trini primero y Trini gritó y lo desarmaron y entonces hirieron hirieron hirieron, tres veces hirieron sin pensar hasta que él no se movió. (286)

Las hermanas resuelven que la mejor manera de deshacerse del cuerpo es quemándolo hasta que solo queden las cenizas del criminal. Recordemos que el nombre que se transforma en estigma anticipa las intenciones criminales del apodado. Trinidad y Enriqueta son inevitablemente descubiertas y llevadas a prisión por tiempo indefinido.

Bajo la mirada vigilante y crítica de Daniel, Sergio evade contar este evento, así

que deja para el epílogo la explicación de cómo Antonio cambia de nombre y a partir de entonces se le recuerda como “El incendiado”. Aunque decir que se le recuerda es demasiado forzado, ya que si de algo se queja Sergio es de lo rápido que Antonio fue olvidado por todos. Por todos menos por él. El cocinero, el incendiado que fuera Antonio Colina se convierte en la nueva doble conciencia de Sergio que lo separa enteramente de su propio gemelo:

Coci me obliga a olvidarte, ya, ya, ahora te estoy olvidando y te acabo de olvidar definitivamente porque yo mismo soy otra sábana redonda que se mira a sí mismo en el salón acompañado de Coci, ambos con la espalda en el tablero, frente a la borregada expectante, oyendo una especie de río fantasmal sobre las otras frentes azules y perversas, futuros ciudadanos. (186)

La novela se convierte así en confesión fallida, ya que, al igual que en Mateo y Juliana, se le niega la posibilidad de un testigo intratextual. Mientras en las dos primeras no se escribe para nadie específico y no hay punto final, en esta última se escribe para la doble conciencia del narrador (Daniel), que se vuelca contra sí misma y rechaza la confesión. En el caso de El incendiado sí habrá, por supuesto, punto final. Con esta última novela de la trilogía, parece que la experiencia de volver al ignoto encuentro con la infancia se declara derrotada. Es decir, dicho encuentro solo puede darse desde la vivencia misma de la infancia —que ignora su propia niñez, su rol asignado— o desde la memoria herida que se resiste a sanar intentando recrear el momento de choque contra la norma y el tabú. En el caso de Sergio, la repetición e insistencia del momento de formación del trauma, así como la falta de un testigo, son hechos explícitos por el narrador mismo:

todavía insisto, igual que una hormiga enojada [...], sigo y persisto y vuelvo a insistir en este epílogo desfasado en el tiempo, donde gira y gira una palabra tras otra, como las horas, como la hormiga, las palabras que tú nunca leerás [...], seguiré sentándome en la banca fría de aquel parque, y Cocino, que vive muerto, estará conmigo eternamente y medrará a mis expensas. (289, énfasis mío)

El legado más relevante de la trilogía a la obra del autor, vista en su conjunto, se advierte en la formación de lo que Rosero ha llamado un lenguaje transparente. Uno en el que, afirma, “no hay compromisos ideológicos”, lo que lo lleva a “liberarse de las ataduras del mundo adulto para acceder a una escritura plenamente veloz y transparente, liviana, que llega al corazón del hombre, de todos los públicos” (Gaviria, énfasis mío). Conceptualmente, la expresión “corazón del hombre” puede ser leída como punto de origen de la subjetividad consciente de sí, es decir, del sujeto que entra a hacer parte del pacto social. Cuando se describe el derecho y las leyes modernas, se afirma lo siguiente:

Estos han sido creados sobre múltiples variaciones del origen mítico de la sociedad en un hipotético contrato social entre sujetos racionales. La posibilidad de la creación de normas llamadas a regular de manera general y única la realidad plural y diversa ha sido el objeto central de la filosofía política occidental. (Vidal López 20, énfasis mío)

La escritura de Rosero procura buscar ese mítico punto de origen y desde allí “llegar a todos los públicos”. Con la trilogía Primera vez se siembra la semilla de la empatía en el lector para invitarlo a observar recuerdos de infancias ajenas. En otras palabras, se le hace testigo único de la íntima experiencia que es la niñez saliendo de sí, del momento irrepetible en el que la infancia choca abruptamente contra lo que Vidal López denomina “normas llamadas a regular” la sociedad.

EL ENCUENTRO CON EL UMBRAL

Las tres novelas que conforman Primera vez avanzan, aparentemente, hacia un mismo objetivo: materializar a través de la literatura la vida interna que palpita en la niñez de cada adulto, una niñez entendida como un tránsito mundano hacia la sexualidad normada y hecha tabú. Como lo describe Rosero:

Los niños también son amenazantes en algunos de mis libros “para niños”. La crueldad en los niños es una realidad, como su misma inocencia. Todas estas pasiones, por más elementales que sean, no las ignoro cuando llega el momento de escribir —se trate de un cuento infantil, o una novela de largo aliento. Cuando escribo para niños [...] no pienso que me estoy dirigiendo a seres alados y maravillosos. De niño padecí la vida, como la padecen los niños, con igual o más intensidad que los mayores. (en Ungar)

Al escribir desde o sobre la infancia, Rosero, como he dicho, apela a la empatía del lector para normalizar mediante esta las vivencias de los niños que habitan sus novelas. Al ser el niño quien habla en la novela, la responsabilidad moral de lo que dice o piensa queda suspendida. El lector adulto puede conceder y hasta perdonar la inadecuación del niño, ya que resulta más fácil atribuir la confesión de experiencias no deseables o inmorales a la puerilidad de quien las expresa que soportarlas en un sujeto plenamente socializado.

Parte de lo que el lenguaje transparente de Rosero explora es la infancia en su sentido relacional, esto es, el niño como aquel que no existe sino en relación con el adulto; mas la figura del adulto en las narraciones de Mateo, Juliana y Sergio está ausente o en franco conflicto con las expectativas y el deseo del niño. Mientras en Mateo, por ejemplo, el único adulto que no abusa del niño es la abuela enferma, postrada en una cama, apenas susurrándole que debe escapar (68), en Juliana, la madre es un malogrado obstáculo entre su objeto de deseo y ella. Y mientras en El incendiado la abuela de Antonio Colina, único adulto responsable del niño, delira y confunde la realidad con la alucinación, en Mateo,

la madre ha abandonado a sus hijos con la vana promesa de regresar algún día.

Pero la relación con el adulto es precisamente la que lleva a salir de la infancia entendida como práctica simbólica. Como escribe Marc Bonnet, el concepto freudiano de sublimación nos ayuda a entender el proceso de socialización del niño a través de su “desexualización”:

[Desexualización] indica un cambio en la finalidad y en el objeto, que se convierte en social antes que en sexual, y un cambio del principio del placer al principio de la realidad. La sublimación de los impulsos sexuales se asocia con su plasticidad; [el concepto de] desexualización [representa] de alguna manera el requisito para acceder a la socialización. (399, énfasis mío, trad. de los EE.)[112]

En la infancia no hay sublimación ni economía de las pasiones, estas se derraman placenteramente sobre el objeto provocando el goce o, en el caso de Mateo, la perversión. Lo que sí hay es una tara social frente a la idea de una niñez sexuada —problemática que, para Foucault, se debe a la falta de capacidad de procreación en la niñez (185)— que se manifiesta desde las instituciones. Así, la familia, la religión y la escuela transmiten y asignan la culpa, con lo cual dictaminan la corrupción en la mirada sin filtro del niño. No existe un momento exacto o una experiencia única de socialización; es más bien un proceso o, como lo expresa Mills, una transición progresiva: “La transición de la infancia en el mundo occidental no es, pues, un acto repentino de iniciación ritual, como sucede en otras sociedades. Es, más bien, un proceso lento, de acumulación gradual de conocimientos y experiencias que se pasan del adulto al niño en un periodo de tiempo” (12, trad. de los EE.)[113]. Pese a esto, tanto en Mateo como en Juliana hay un encuentro explícito con la imagen de sí que arroja violentamente al narrador hacia un lugar desconocido, un lugar secreto. Para elaborar ambos casos, Rosero usa la potente metáfora del espejo.

Luego de un desdichado encuentro con Pastora, de quien Mateo creía que era empleada de tía Cecilia, se revela que ella también es tía suya: “‘Soy tu tía, soy la hermana de tu tía y de tu madre, entiéndelo’, y mientras tanto me apretaba más y más contra el centro de ella” (Mateo 62). Ambas tías obligan a Mateo a un incesto involuntario que llevan a cabo al objetivarlo, al retirarle todo rastro de

humanidad posible. Mateo no solo es visto como gato, sino también como silla, un objeto llevado de un lado para otro en contra de su voluntad. En esta ocasión, Mateo escapa de Pastora al morderla con todas sus fuerzas, y el primer objeto (¿obstáculo?) que encuentra en su camino es un espejo:

Lo primero que miré fue el espejo, y yo estaba ahí, en el espejo, mirándome, sin saber cómo creerlo, porque sencillamente ese no era yo, en el espejo, no me reconocí. Pensé que yo era otro, que era otro el del espejo, y ese pensamiento me aterró, pues —a pesar de todo— el otro era idéntico. (63, énfasis mío)

Esta primera vez, en la que el niño se (des)conoce, podría haber sido progresiva, como argumenta Mills. El abuso sexual repetido, la negación de su subjetividad, el encierro en un lugar oscuro que debía ser un espacio protector, lo llevan al momento en el que, al ver su propia imagen en el espejo, cobra conciencia, es dado a luz, por así decirlo; sale al mundo. Así, una serie de vivencias perversas y malsanas lo llevan a entender, hacia el final de la novela, lo que antes no comprendía:

La abuela arrimó su voz a mi oreja, y sus ojos brillaban igual que una última gota de agua cuando dijo: “Escapa”, pero yo no entendí en ese momento [...]. Solo después [...] he comprendido que esa era la palabra, escapa, escapa, y la he ido repitiendo. (68, énfasis mío)

En el caso de Juliana, la niña se describe a sí misma como muñeca de cobre, especialmente cuando quiere ver sin ser vista. Y como flor de geranio cuando descubre a su madre y a Esteban en el acto sexual. “Estoy rígida”, dice mientras los mira desde la puerta, “he sido enterrada en el suelo, soy otro geranio y no puedo moverme, ¿quién me sembró? Ellos” (173). La fuerza de esta imagen contrasta con el fantasma que aparece en un espejo de la habitación: ella misma. Juliana, como en un óleo de Velásquez, no ve a los amantes directamente sino reflejados en el espejo. Así, los tres se encuentran en un lugar simbólico que literalmente enmarca el tránsito de la inocencia al secreto adulto:

sus dedos de metal se derriten encima de la más blanda carne de mamá mientras la oprimen, Camila, todas las pieles más secretas de mamá en el espejo se hunden bajo sus dedos, queda marcada igual que yo, él la estruja con sus garras, y todos tres gritamos dentro del espejo porque los tres estamos dentro, mamá, yo, él. (171, énfasis mío)

Cuando logra moverse de la puerta y huir para no ser descubierta, Juliana juzga explícitamente la maldad de lo que acaba de presenciar (174). La certeza de la pureza de su amor por Camila desaparece, lo que la lleva a refugiarse en el amor por su padre, quien ahora es legítimamente suyo, ya que su madre lo ha traicionado, aun si él lo ignora. Los amantes convierten a Juliana en cómplice, lo cual implica que ella hace algo más que solamente mirarlos. Rosero, de hecho, encierra a su personaje entre los amantes al conjugarlos en la escena: “mamá, yo, él”.

Lo que presenciamos tanto en Mateo como en Juliana es parte de la vida íntima de cada narrador. Las novelas no cierran la trama ni el éxcipit, pero abandonan en el momento en que ambos narradores han comprendido, pavorosamente, la infranqueable rigidez del orden, es decir, de su inevitable socialización. Desde esta premisa se podría plantear que, para Rosero, la primera vez es también la última, y que ingresar por el umbral que separa la infancia de la adultez implica contener todo impulso sexual y aceptar su condición de secreto a voces. El caso tal vez más representativo de los tres sea el de Sergio, último de los narradores, quien, en un intento por sanar su traumático pasado, acaba detenido en el tiempo:

Veo a Daniel y veo que ya definitivamente no me veo, verte a ti es como ver pasar el tiempo: Ahora, por ejemplo, no me veo [...], Dani. Ahora, con el sol a las espaldas y pisando nuestras sombras, avanzamos. Hasta que la muerte nos haga gusanos. Mañana empezaré este día, señores. Cuánto tedio: el tedio del hambre. (201, énfasis mío)

El único lector posible de Sergio —así como su única oportunidad de sanación— es el hermano gemelo, quien decide dejar de leerlo. Su yo escindido, partido a la mitad por un recuerdo, no asume la culpa del abuso y la muerte de Antonio Colina. Daniel no requiere confesar su vínculo con la víctima. Tampoco es él quien finalmente se enamora de Trinidad, la asesina:

fueron Berti y la abuelita y fueron Zúle y Dracu y el colegio entero y tú y yo y todos los colegios que en Colombia han sido los que hicieron los que hicimos que Cocino odiara y rebuscara y encontrara ese cuchillo, el cuchillo azul que lo mató de paz —por fin—, ellas solo reviraron, Dani, ellas solo un instrumento. (286)

Rosero no se olvida en esta ocasión de insertar el espejo en la narrativa. Sergio, ahora adulto, cuando se ve en un espejo no se reconoce a sí mismo. Tal vez ve a su gemelo, tal vez ve a un adulto que él nunca ha llegado a ser por encontrarse en el limbo de las ruinas de la infancia:

Hace cuánto que no me veía en un espejo. No hay espejos donde doña Mariela. Hasta ahora me doy cuenta. Qué cara tengo. No debe ser mía. De algún lugar la trajo el espejo, de qué remoto lugar; o de alguien remoto. (301, énfasis mío)

Sergio vive entre dos órdenes contradictorios: la imposición del principio de realidad —reforzado por el próspero abogado en el que se ha convertido su gemelo Daniel— y la reiteración del deseo por revivir a su compañero incendiado y amar libremente a Trinidad. Dado que no puede habitar ninguno de los dos, lo que reina en su narración es el caos y la descomposición del lenguaje. Del principio de realidad y la supresión del deseo que se convierte en secreto, en tabú, nacen las instituciones como ideales que satisfacen la necesidad de autoridad paterna. Sergio no tiene Dios ni padre, no tiene testigo ni lector, por lo que se encuentra, como escribe Caruth, condenado a vivir una historia que no puede poseer enteramente (5).

EL ORIGEN DE UN LENGUAJE

Al principio de este ensayo se ha argumentado que existe un momento de choque entre la infancia y el secreto del mundo adulto, es decir, el momento en que aparece una sexualidad contenida y, por tanto, se incorpora al mundo un sujeto socializado. También se ha afirmado que dicho momento es la base de las tres novelas en la trilogía Primera vez. En estas, el argumento es un pretexto para el desarrollo de los personajes narradores. El autor no invita a seguir tanto la trama como a Mateo, Juliana y Sergio en sus vivencias íntimas e irrepetibles de encuentro con el momento clave de entender, de conocer.

En las tres narraciones hay evidentemente una violencia contra el niño, ante la cual Rosero no se intimida y la deja mostrarse tal y como es. Pero, a diferencia de otros análisis, aquí se propone que la violencia presente en Primera vez es relativizada y narrada de forma compasiva. Esto es, aunque el autor nunca se detiene a explicar el lado adulto del cristal, asume compasivamente que el conflicto y el daño que se le causa al otro es ineludible, es parte de la condición humana. Tal vez no haya necesidad de explicar la crueldad que el mundo adulto y su pacto de silencio ejercen sobre la infancia, ya que el adulto mismo lleva un niño en sí, uno que ha sufrido el momento de choque de manera particular e irrepetible. Uno que ha sido objeto, por legado institucional, de la enceguecedora luz de la primera vez, y que replica humana y forzosamente el silencio ante la sexualidad infantil, así como el papel que juega en ella como adulto.

Esta manera de afrontar la violencia puede explicar por qué Rosero narra los actos inmorales e innombrables del contexto social colombiano desde la parodia —Los ejércitos, La carroza de Bolívar—, la metáfora dramática —En el lejero, Señor que no conoce la luna— o la metonimia de un ambiente social siniestramente familiar para el lector —Los almuerzos, Las muertes de fiesta, Plutón—. Cabe decir incluso que los personajes que aparecen en novelas posteriores comparten los rizomas introducidos en Primera vez. La novelística de Rosero se encuentra poblada por espectros infantiles que surgen como ecos rompiendo esquemas lineales adultos. Desde la perspectiva del niño se vive una situación narrativa menos austera y más saturada de estímulos que exige inmediata asimilación. Voces urgentes, rápidas —formal y temáticamente— y en cierto sentido testimoniales delatan la mirada infantil que desea ver sin ser vista,

entender y al tiempo ser protegido, contenido. Como comenta el autor,

sé que varios de los niños que recreo en mis novelas para adultos son los mismos protagónicos de otras historias para jóvenes. Eso, creo, le confiere mayor peso a sus semblantes, actitudes, resoluciones. En mi novela En el lejero, los niños que persiguen al protagonista por las calles del pueblo ya eran familiares para mí; eran los mismos niños de otras de mis novelas. Pero nunca me preocupé de avisárselo a nadie. (en Ungar)

Yendo más allá, hurgando más profundo, es posible encontrar en otras declaraciones de Rosero la influencia explícita de la figura infantil en sus personajes adultos. Décadas antes de escribir y publicar La carroza de Bolívar, por ejemplo, Rosero describió en un ensayo a uno de los protagonistas: “varias veces soñé con Agualongo niño, en cualquier orilla del camino real, contemplando estupefacto y atemorizado el paso de las carretas con cientos de cestos atiborrados de manos; manos llamando o despidiéndose” (“La creación” 119). Así, incluso en el personaje adulto de las novelas de Rosero, la infancia no es olvidada, es reprimida. Pero palpita e insiste por resurgir, conservando el terror oculto a las instituciones sociales que la contienen, así como la capacidad de jugar con el mundo que la rodea. El personaje adulto de Rosero, después de la experiencia fundacional que significó escribir Primera vez, es irónico, inquieto y en ocasiones cruel y mordaz, en una forma que conserva los rasgos indelebles de su infancia; aquellos que su experiencia de socialización como sujeto no pudo borrar.

A partir del lenguaje transparente, el niño y el adulto en que ineluctablemente este se convertirá se miran como a través de un cristal, afectándose mutuamente. Esto no significa que el vínculo establecido a través de esta mirada sea simétrico, ya que finalmente uno absorberá al otro y lo relegará a los estratos más bajos de la conciencia. Como escribe Foucault en su genealogía de la sexualidad occidental, al explicar la existencia de un orden del silencio:

Lo que no apunta a la generación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. [...] Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. [...] Por

ejemplo, es sabido que los niños carecen de sexo: razón para prohibírselo, razón para cerrar los ojos y taparse los oídos en todos los casos en que lo manifiestan, razón para imponer un silencio general. (10)

Evelio Rosero dice desconocer “por qué mecanismos inconscientes, literarios”, escribe su infancia y memorias de niño “con esa ensoñación juvenil, infantil” que da origen a un lenguaje transparente (Gaviria). Mas, al leer estas tres novelas como la base de las que vendrán después, se comprende que la infancia misma de su novelística se deja entrever en su Primera vez.

TRABAJOS CITADOS

Aubert-Godard, Ann. “Fatherhood”. International Dictionary of Psychoanalysis. Vols. 1-3. Ed. Alain de Mijolla. Nueva York: Macmillan, 2005. Impreso.

Bonnet, Marc. “Desexualization”. International Dictionary of Psychoanalysis, vol. 1. Ed. Alain de Mijolla. Detroit, MI: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. 398-399. Impreso.

Brette, Françoise. “Trauma”. International Dictionary of Psychoanalysis, vol. 3. Ed. Alain de Mijolla. Detroit, MI: Macmillan Reference USA, Thomson Gale, 2005. 1800-1802. Impreso.

Caruth, Cathy. Trauma: Explorations in Memory. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995. Impreso.

Cor de Vaan, Michiel Arnoud. “Minor”. Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages. Leiden: Brill, 2008. Impreso.

Freud, Sigmund. Tótem y tabú. Obras completas, vol. XIII [1913]. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976. Impreso.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad de saber [1976]. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Gaviria Riaño, Juan Guillermo. Entrevista a Evelio Rosero: “Hay que desmitificar a los niños”. Notas de Juan Guillermo (blog), 14 de septiembre de 2010. Web. 1.º de junio de 2015.

Guerrero Guadarrama, Laura. Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil. México: Universidad Iberoamericana, 2012. Impreso.

Hall, Stuart. “The Work of Representation”. Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Ed. Stuart Hall. Londres: Sage Publications, 2003. 13-74. Impreso.

Mills, Richard. “Perspectives of Childhood”. Childhood Studies. A Reader in

Perspectives of Childhood. Eds. Jean Mills and Richard Mills. Londres: Routledge, 2000. 7-38. Impreso.

Monlau, Pedro Felipe. “Infante”. Diccionario etimológico de la lengua castellana (ensayo). Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856. Impreso.

Kaplan, Ann. Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005. Impreso.
Organización Mundial de la Salud. “Ciclo de vida”. Biblioteca Electrónica de Documentación Científica sobre Medidas Nutricionales (Elena). Web.

Pasternac, Nora. “Estudio preliminar”. Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas. México: El Colegio de México, 1996. Impreso.

Ricoeur, Paul. Freud: una interpretación de la cultura [1965]. Trad. Armando Suárez. México: Siglo XXI, 2004.

Rosero, Evelio. “La creación literaria”. Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República 33.30 (1993): 109-120.

______. El incendiado. Bogotá: Editorial Planeta, 1988. Impreso.

______. Juliana los mira. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.

______. Mateo solo. Bogotá: Editorial Entreletras, 1984. Impreso.

Santaemilia Ruiz, José. Género como conflicto discursivo: la sexualización del lenguaje de los personajes cómicos. Valencia: Universitat de Valencia, 2000. Impreso.

Smith, William (ed.). A Dictionary of Greek and Roman Antiquities, vol. I. Londres: J. Murray, 1890. Impreso.

Ungar, Antonio. Entrevista: “Evelio Rosero”. Boom Magazine 110 (2010). Web. 8 de febrero de 2014.

Unicef. “Definición de la infancia”. La infancia amenazada. Estado mundial de la infancia 2005. Web.

Vidal López, Roberto Carlos. Derecho global y desplazamiento interno. Bogotá:

Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

BIBLIOGRAFÍA DE LA OBRA DE EVELIO ROSERO (I984-2017)

NOVELA

Trilogía Primera vez:

Mateo solo. Editada por Julio Daniel Chaparro y Jaime Fernández. Bogotá: Entreletras, Colección Árbol Ávido, 1984. ~ Bogotá: Magisterio, 1995. Juliana los mira. Barcelona: Anagrama, Colección Narrativas Hispánicas, 1987. ~ Bogotá: Oveja Negra, 1993.

El incendiado. Bogotá: Planeta, 1988.

Papá es santo y sabio. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.

Señor que no conoce la luna. Bogotá: Planeta, 1992. ~ Bogotá: Penguin Random House, DeBolsillo, 2010.

Las muertes de fiesta. Bogotá: Planeta, 1995.

Plutón. Bogotá: Planeta, Colección Espasa Narrativa, 2000.

Los almuerzos. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. ~ Barcelona: Tusquets Editores, Colección Andanzas 699, 2009.

El hombre que quería escribir una carta. Bogotá: Norma, Colección Zona Libre, 2002.

En el lejero. Bogotá: Norma, Colección La Otra Orilla, 2003. ~ México: Tusquets Editores México, Colección Andanzas, 2013.

Los ejércitos. Barcelona: Tusquets Editores, Colección Andanzas 629, 2007. ~ Barcelona: Tusquets Editores, Colección Fábula 300, 2010.

La carroza de Bolívar. México: Tusquets Editores México, Colección Andanzas 772, 2012.

Plegaria por un papa envenenado. México: Tusquets Editores México, Colección Andanzas 824, 2014.

Toño Ciruelo. Bogotá: Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2017.

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

El trompetista sin zapatos y otros cuentos para poco antes de dormir. Bogotá: Renacuajo Dorado, 1982.

Cuento para matar a un perro (y otros cuentos). Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.

Pelea en el parque. El sueño de Tacha. Bogotá: Magisterio, 1992. ~ Bogotá: Ediciones SM, Colección El Barco de Vapor, 2008.

El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo. Bogotá: Colcultura, 1992. ~ Bogotá: Panamericana, 1996.

El capitán de las tres cabezas. Bogotá: Magisterio, Colección Montaña Mágica, 1995.

Para subir al cielo. Bogotá: Magisterio, 1997. ~ Bogotá: Panamericana, 2012.

Como nunca en la vida. Bogotá: Magisterio, 1997.

Las esquinas más largas. Bogotá: Panamericana, 1998.

Cuchilla. Novela en siete asaltos. Bogotá: Norma, Colección Torre de Papel Azul, 2000.

La duenda. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2001. ~ Bogotá: Panamericana, 2001.

La pulga fiel. Bogotá: Panamericana, 2002.

Teresita cantaba. Bogotá: Norma, Colección Buenas Noches, 2002. ~ Bogotá: Norma, Colección Torre de Papel Naranja, 2011.

Juega el amor. Bogotá: Panamericana, 2003.

La flor que camina. Bogotá: Panamericana, 2005.

Los escapados. Bogotá: Norma, Colección Zona Libre, 2007.

Las moneditas de oro. Bogotá: Panamericana, 2010.

La princesa calva. Bogotá: Panamericana, 2011.

34 cuentos cortos y un gatopájaro. Bogotá: Destiempo, 2013.

POESÍA

El eterno monólogo de Llo: poema novelado. Medellín: Ediciones Testimonio, 1981. Las lunas de Chía. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004.

ENSAYO

“La creación literaria”. Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República 33.30 (1993): 109-120.

“Sobre el arte de escribir para niños”. Revista de la Universidad de Antioquia 254 (1998): 23-26.

“Algunos asedios en torno a la palabra”. Espacio literario, espacio pedagógico. Límites y confluencias. Bogotá: Magisterio, 1999. 31-36.

TEATRO

Helena quiere un café. 1988. No se encuentra publicada. Es mencionada en el prólogo de *Papá es santo y sabio*.

Ahí están pintados. Comedia en tres actos. Bogotá: Panamericana, 1998.

GALARDONES LITERARIOS (1979-2017)

Premio Nacional de Cuento de la Gobernación del Quindío, 1979, por el cuento "Ausentes", publicado por el Instituto Colombiano de Cultura en 17 cuentos colombianos (1980).

Premio Iberoamericano Libro de Cuentos Nezahualcóyotl, México, 1982.

Premio Internacional de Novela Breve La Marcelina, Valencia, 1982, por Papá es santo y sabio (1989).

Segundo lugar, Premio Pedro Gómez Valderrama a la mejor novela colombiana publicada en el quinquenio 1988-1992, por El incendiado (1988).

"Beca Ernesto Sábato para jóvenes escritores colombianos", 1986, para la escritura de El incendiado (1988).

Finalista, IV Premio Herralde de Novela, Barcelona, 1986, por Juliana los mira (1987).

Premio Nacional de Literatura Juvenil Fundalectura, Bogotá, 1991, por Pelea en el Parque. El sueño de Tacha (1992).

Premio Nacional de Literatura, Colcultura, Bogotá, 1992, por El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo (1992).

Premio Norma-Fundalectura, Bogotá, 2000, por Cuchilla (2000).

Premio ENKA de Literatura Infantil y Juvenil, Bogotá, 2001, por La duenda (2001).

Honour List of the International Board on Books for Young People, 2002, por La duenda (2001).

II Premio Tusquets Editores, México, 2006, por Los ejércitos (2007).

Premio Nacional de Literatura, categoría Cuento para Público Infantil,

concedido por el Ministerio de Cultura, Bogotá, 2006, por Los escapados (2007).

Independent Foreign Fiction Prize, concedido por el periódico The Independent, Reino Unido, 2009, por The Armies (Trad. Anne McLean, 2009).

ALOA Prize, concedido por The Danish Center for Culture and Development, Dinamarca, 2011, por Los ejércitos (2007).

Premio Nacional de Novela, concedido por el Ministerio de Cultura, Bogotá, 2014, por La carroza de Bolívar (2012).

III Beca del Fondo Antonio López Lamadrid de apoyo a la creación literaria, 2017.

LOS AUTORES

Cecilia Caicedo Jurado es profesora titular universitaria, ensayista y narradora. Es doctora en Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid y especialista en Literatura Latinoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Fue ganadora de la beca modalidad ensayo otorgada por Colcultura; del premio modalidad ensayo otorgado por el Instituto Municipal de Cultura; y de becas a la excelencia investigativa por la publicación de libros académicos en coautoría. Ha publicado diversos textos de investigación académica, entre ellos Origen de la literatura colombiana. El Yurupary (1990), La novela en el departamento de Nariño (1990), Patrimonio bibliográfico de Risaralda (1995), Literatura risaraldense (1998), Colombia vista desde sus novelas 1990-1995 (2004) y Macondo. País de sueños (2015). En cuanto a su obra narrativa, ha escrito Verdes sueños (2011), El diciembre trágico de 1822 (2014) y La ñata en su baúl (1990).

María del Carmen Caña Jiménez es profesora de español en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Virginia Tech. Sus investigaciones se enfocan en narrativas y culturas populares centroamericanas, colombianas y peninsulares, y su interés gira en torno a asuntos tales como la violencia, la estética, el trauma, la memoria, la infancia y la ciudadanía. Su producción actual explora la relación (textual y estética) entre violencia, neoliberalismo y trasnacionalismo. Ha publicado en revistas como Revista de Estudios Hispánicos, Latin American Literary Review, Hispanic Research Journal y Symposium. Es coeditora del volumen crítico Horacio Castellanos Moya: el diablo en el espejo (2016).

Jorge Chen Sham es doctor en Estudios Románicos, con especialidad en español, por la Université Paul Valéry, Montpellier III. Es profesor catedrático de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica desde 2003, donde enseña literatura

centroamericana, teoría literaria y literatura española. Sus campos de investigación son la Generación del 98, literaturas centroamericanas, prosa española e hispanoamericana del siglo XVIII, además de la lírica hispánica. Es miembro correspondiente de las academias de la lengua española de Nicaragua y Norteamérica. Ha sido premiado con el reconocimiento al mejor investigador del área de artes y letras de la Universidad de Costa Rica en 2008, así como docente destacado en los años 2010, 2011 y 2012. Ha publicado cerca de trescientos artículos en revistas especializadas y capítulos de libros y memorias, en más de una docena de países de las Américas y Europa.

Alberto Fonseca es profesor asociado del área de español y literatura en North Central College a las afueras de Chicago, Illinois. Recibió el doctorado de la Universidad de Kansas con un estudio sobre las narconarrativas en Colombia y México. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas, y sus investigaciones más recientes se ocupan de las conexiones entre violencia, desplazamiento y narcotráfico en la literatura latinoamericana contemporánea.

Carlos Gardeazábal Bravo estudió Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo un Magíster en Lingüística Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo. Actualmente termina un Doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Connecticut, donde escribe su disertación titulada "Derechos humanos y las políticas de la empatía en la literatura latinoamericana del siglo XXI", centrada en la obra de Evelio Rosero, Juan Gabriel Vásquez, Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa. Sus intereses de investigación se sitúan en las intersecciones entre la literatura latinoamericana contemporánea, la teoría de los afectos, los derechos humanos y la ecocrítica. Ha publicado artículos en revistas académicas como Teatr@ y Folios, y en revistas culturales como Arcadia. También es el coeditor jefe de la revista The Quiet Córner Interdisciplinary Review.

Polina Golovátina-Mora es profesora asociada de la Escuela de Ciencias

Sociales y de la Maestría en Procesos de Aprendizaje y Enseñanza de Segundas Lenguas (ML2) en la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín. Es doctora en Historia con énfasis en historiografía y métodos de análisis histórico. Actualmente concentra sus esfuerzos investigativos en temáticas que van desde las representaciones de la memoria colectiva, lo monstruoso de los procesos sociales, los personajes naturales y elementales del folclor, hasta su significado social y ambiental. Es autora de varios artículos científicos, capítulos de libros en ruso, checo, inglés y español, y de cuentos cortos en ruso y checo.

Felipe Gómez Gutiérrez es doctor en Lengua y Literaturas Hispanas por la Universidad de Michigan y se desempeña como profesor asociado del programa de Estudios Hispánicos en la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh. Sus intereses de investigación se enfocan en la representación de temas de violencia, impunidad, monstruosidad, utopía y distopía en la literatura, el cine, la cultura popular y las contraculturas de los siglos XX y XXI en Latinoamérica. Entre sus publicaciones se destaca su colaboración como coautor y coeditor en La estela de Caicedo: miradas críticas (2009), un volumen de ensayos a propósito del escritor Andrés Caicedo. Asimismo ha publicado reseñas, artículos y capítulos sobre literatura, cine y cultura en libros y revistas especializadas como Iberoamericana, Estudios de Literatura Colombiana, Cuadernos de Cine Colombiano, entre otros. Sus publicaciones recientes trabajan ejemplos destacados de cómic y novela gráfica en Latinoamérica.

Caroline Houde es investigadora independiente y lectora de tiempo parcial en la Université Laval (Quebec, Canadá). Tiene un Doctorado en Literaturas de Expresión Española. Su tesis doctoral, actualmente en proceso de publicación, analiza el imaginario colombino en El arpa y la sombra (1979) de Alejo Carpentier, Los perros del paraíso (1983) de Abel Posse y Vigilia del almirante (1992) de Augusto Roa Bastos. Sus intereses de investigación se centran en la novela histórica hispanoamericana contemporánea, las narrativas de la violencia, el tratamiento ficticio de figuras históricas y la construcción de la memoria histórica. Es coeditora de un número monográfico de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

sobre la memoria histórica, publicado en el otoño de 2015 (vol. 40, n.° 1).

Ana María López Carmona es profesora asociada de la Facultad de Comunicación Social - Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín. Tiene un doctorado de la Universidad París-Sorbonne y de la Universidad de Chile en Estudios Latinoamericanos, así como una Maestría en Lingüística de la Universidad de Antioquia. Es miembro asociada del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Crimic) de la Universidad París-Sorbonne. Ha trabajado como realizadora audiovisual en televisión y proyectos documentales, y ha sido investigadora y analista de medios de comunicación. Ha participado en los volúmenes colectivos Ópera prima en el cine documental iberoamericano 1990-2010 (2012) y Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos (2014).

Juliana Martínez es doctora en Literaturas y Lenguas Romances de la Universidad de California, Berkeley. Es profesora de la American University en Washington D. C. Su área de especialización es la representación de la violencia en la producción cultural latinoamericana reciente, en particular el trabajo del novelista colombiano Evelio Rosero. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Monstruosa caricia, espectralidad, (auto)erotismo y resistencia en Señor que no conoce la luna” (2014) y “‘Fog Instead of Land’, Spectral Topographies of Disappearance in Colombia’s Recent Literature and Film” (2015). Otros temas de interés incluyen los estudios de género y sexualidad, y la literatura latinoamericana del siglo XX. Actualmente trabaja en un proyecto de libro tentativamente titulado Spectral Realism, Representations of Violence in Colombia’s Recent Cultural Production.

Iván Vicente Padilla Chasing es profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Se especializa en literatura francesa del siglo XVIII y en teoría literaria, con énfasis en estructuralismo y sociología de la literatura y la cultura. Además de enseñar

literatura europea, actualmente se dedica a la literatura colombiana, particularmente la del siglo XIX y la narrativa contemporánea. Su tesis doctoral estudia el personaje del campesino en la literatura francesa del siglo XVIII y abarca textos de ficción (novela, teatro, poesía), textos de teoría poética de las églogas y géneros pastoriles, y textos de la filosofía fisiocrática de la Ilustración (Universidad Stendhal de Grenoble III-Francia, 1992). Es autor de El debate de la hispanidad en Colombia (2008), Milan Kundera y el totalitarismo kitsch. Dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos (2010) y Jorge Isaacs y María ante el proceso de secularización en Colombia (1850-1886) (2016) y coautor y editor de Sociedad y cultura en la obra de Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria. Nueva Granada, 1789-1819 (2012), obras publicadas por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Julio Quintero es profesor asociado en el Departamento de Lenguas Modernas en Grove City College. Se interesa en la teoría de la imaginación y la representación en la narrativa de los siglos XIX y XX en Colombia, Venezuela y Guatemala, al igual que en la inclusión de formas innovadoras de enseñanza del español y la cultura hispanoamericana en el salón de clase. En El poeta en la novela hispanoamericana (Universidad de Antioquia, 2010), analiza la forma en que las efigies románticas del poeta perviven en la novela desde el modernismo hasta fines del siglo XX. Su libro La máquina dictatorial, que se publicará próximamente, examina las nuevas narrativas del dictador. Artículos y reseñas suyas han aparecido en Hispanic Issues, Revista Iberoamericana, Revista Hispánica Moderna e Hispania, entre otras.

Maria del Carmen Saldarriaga es doctora en lenguas hispánicas y literaturas de la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania (2013). Se ha desempeñado como profesora adjunta en la Universidad de Memphis, Tennessee. Sus intereses de investigación incluyen la lectura e interpretación de fenómenos literarios desde una perspectiva psicosocial, para lo cual se apoya en sus estudios previos en la Maestría de Psicología Social de Grupos e Instituciones en Ciudad de México (2005). Más específicamente, ha trabajado novelas colombianas contemporáneas a partir de conceptos como

el delirio, el vínculo, el sujeto y la ortopedia, entre otros. Actualmente escribe un libro sobre la representación estética del trauma en la literatura a partir de la idea de que la función social de la novela realista contemporánea es modelar el contenido latente de dicho trauma en contenido manifiesto, representable y apropiable. Artículos y reseñas suyas han aparecido en Estudios de Literatura Colombiana y Revista Iberoamericana.

Carlos-Germán van der Linde es profesor asociado de la Universidad de La Salle, Bogotá. Van der Linde es licenciado en filosofía de la Universidad del Valle y licenciado en Español y Filología Clásica de la Universidad Nacional de Colombia. Tiene un Máster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, así como un Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Colorado-Boulder. Sus investigaciones se concentran en la historia literaria y cultural de las representaciones de la violencia en la novelística y el cine latinoamericanos y españoles de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI. Sobre este tema, coordinó el volumen colectivo "¡Pa' las que sea, parce!" Límites y alcances de la sicaresca como categoría estética (Unisalle, 2014). Su pasión por la literatura la combina con el estudio de la filosofía del lenguaje, Wittgenstein y el giro lingüístico. También es coautor de Perspectivas pragmáticas. Sociopolítica y juegos del lenguaje (Unisalle, 2010).

Notas

1 Las entrevistas a las que el autor hace referencia son las de Juan Guillermo Gaviria Riaño, “Hay que desmitificar a los niños” (14 de septiembre de 2010); Antonio Ungar, “Evelio Rosero” (Boom Magazine, invierno de 2010); María Paulina Ortiz, “Evelio Rosero presenta La carroza de Bolívar en Hay Festival” (El Tiempo, 26 de enero de 2012), entre otras.

2 La novela en la que se encontraba trabajando al momento de la entrevista fue publicada al tiempo con este libro, bajo el sello de Tusquets Editores, con el título de Toño Ciruelo.

3 De acuerdo con el Observatorio de Derechos Humanos de la Vicepresidencia, solo en el año 2000 se cometieron 230 masacres. Algunas de las más recordadas en aquella época son las siguientes: la masacre de La Gabarra, perpetrada entre mayo y agosto de 1999 por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), en la que entre 35 y 46 civiles fueron asesinados; la masacre de El Salado, ocurrida entre el 16 y el 21 de febrero de 2000, en la que murieron más de cien personas, también a manos de las AUC; la masacre de Bojayá, en la que entre 74 y 119 personas perdieron la vida tras la explosión de un “cilindro bomba” lanzado por miembros de las FARC a la iglesia donde se refugiaba la población civil el 2 de mayo de 2002. Otros de los actos más tristemente recordados de la época son el secuestro del vuelo 9463 de Avianca y el de 285 personas en la iglesia La María de Cali, el 30 de mayo de 1999, ambos hechos ejecutados por el ELN, y el atentado al club El Nogal de Bogotá en febrero de 2003, atribuido a las FARC. Los magnicidios de mayor impacto en las décadas de los ochenta y noventa fueron el del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla (1984); el de Guillermo Cano, director del periódico El Espectador (1986); el de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal (1987), Luis Carlos Galán Sarmiento (1989) y Carlos Pizarro (1990); el del abogado, político, escritor y periodista Álvaro Gómez Hurtado (1995), y el del periodista y humorista Jaime Garzón (1999). Además, el Gobierno colombiano ha contabilizado 4,7 millones de desplazados

desde 2006, pero la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (Codhes) dice que serían, al menos, un millón más.

4 En el original: "the ghost ceases to be seen as obscurantist and becomes, instead, a figure of clarification with a specifically ethical and political potential".

5 En ocasiones aparece una voz que, desde la segunda persona del singular, interpela directamente a Jeremías. Esta voz no es identificada en ningún momento de la novela (p. ej., véase En el lejero 12-13 º 56).

6 Pueden encontrarse ejemplos en casi todas las páginas de la novela: "resbala a tu lado, por fin, desprendiéndose del fondo más alto de la niebla, la figura borrosa y enorme de un cóndor" (16); "hubo un silencio. Otro denso trozo de niebla pareció separarlos para siempre; solo se distinguían las puntas encendidas de los cigarros. Pero al segundo las caras reaparecieron, los ojos, los cuerpos borrosos detrás de la fina llovizna que empezaba a escucharse con los charcos" (31); "de nuevo la niebla los separó eternamente. Solo se oyó la voz del gordo, como si se compadeciera, cada vez más lejana [...]. De nuevo la niebla fue arrastrada por el viento, y ambos reaparecieron" (31); "fue durante ese instante iluminado que pudo ver las sombras de los niños reflejadas en el muro blanco de la calle, las sombras caminando a su lado, desvanecidas [...]. Eran los mismos niños de la plaza de mercado [...]. Tan pronto comprendieron que él los había descubierto desaparecieron. Y, sin embargo, muy de vez en cuando, mientras él caminaba, una u otra cabeza se asomaba como un rayo y fisgoneaba. Desaparecieron para siempre cuando el instante de sol desapareció. Otra vez los jirones de niebla se apoderaron de las esquinas" (44); "De un salto había abandonado la habitación y, sin dejar de reír, daba vueltas y revueltas por el patio, a veces desapareciendo detrás de los escombros, y reapareciendo en los sitios más inesperados, como si transitara a través de túneles secretos. Apareció por último trepándose a la cumbre de guitarras" (51); "Él iba detrás del hábito como si persiguiera destellos blancos; pues cada vez más la monja se alejaba y desaparecía tragada por una ramazón de niebla" (71) (todos los énfasis son

míos).

7 Una referencia obligada al respecto es El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie, de Margarita Serje (2005), quien ha abordado a profundidad este tema desde el campo antropológico. (N. de los EE.)

8 La presencia del cielo es otra de las características que Deleuze y Guattari dan de los espacios estriados: “El espacio estriado [...] está cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales mesurables derivadas de él” (487-488). En este sentido, es interesante pensar la ausencia casi absoluta del cielo en tres novelas de Rosero: las dos aquí mencionadas más Señor que no conoce la luna (1992); de ahí, por ejemplo, que en esta última ni siquiera se conoce la luna.

9 En el original: “We are allowed to enter a site that will not fully accommodate our view of it. The illusion of space [...] does not engender, at all points, a sense of place; we are led into a site that, in the end, excludes us”.

10 En el original: “a missing presence, originated in a historical crisis whose magnitude was not sufficiently recognized at the time”.

11 En el original: “Marks a place from which we are made to see an unfathomable void that will not be dispelled [... through the text] we enter into sites out of which only death was supposed to lead; we are confronted with spaces designated to destroy all memory of those who were brought there”.

12 En The Spectralities Reader, Blanco y Peeren señalan que, a diferencia de una metáfora tradicional, “una metáfora conceptual propicia una interacción comparativa dinámica que evoca un discurso, una forma de producir

conocimiento. Además de cumplir una función estética o semántica, una metáfora conceptual produce trabajo teórico" (en el original: "a conceptual metaphor, Mieke Bal suggests, differs from an ordinary one in evoking, through a dynamic comparative interaction, not just another thing, word or idea and its associations, but a discourse, a system of producing knowledge. Besides fulfilling an aesthetic or semantic function, a conceptual metaphor performs theoretical work") (1, trad. mía).

13 Entiendo por género el particular arreglo de expectativas, argumentos, situaciones y personajes en una narrativa. La puesta en evidencia del género permite que el lector prediga los sucesos que van a seguir, ya sea para confirmar o para descartar tales predicciones, como sucede, por ejemplo, en la narrativa de detectives y, de forma similar, en el gótico. Inaugurado con The Castle of Otranto, el gótico como género, resumido en pocas palabras, vaticina el deseo masculino irracional sobre un personaje femenino incapaz de refrenarlo y la intervención de un héroe que se interpone entre ambos.

14 La crítica aún coincide en que la mejor historia del género fue escrita en 1921 por Edith Birkhead en su The Tale of Terror; a Study of the Gothic Romance. Para un resumen de las características del gótico anglosajón, véase Day (16-21) y también Carnero ("La holandesa" 524 y ss.), quien resume la influencia de Edmund Burke e Immanuel Kant en la definición del gótico como un sentimiento opuesto al placer (Carnero, La cara oscura 33-44). Sobre este tema, véanse también Punter (26-39) y Amícola (87-100).

15 Sobre la distinción entre la primera y la segunda ola gótica, véanse Punter (117-35), Ellis (3) y Establier (108). También se ha hecho una distinción entre el gótico masculino, al cual se acerca más Rosero, y el femenino (véase Williams).

16 Además de la Galería fúnebre (1831) de Agustín Pérez Zaragoza, la cual es a su vez una traducción de un original francés, López Santos distingue un gótico "más racional" que sí fue cultivado en España, entre cuyos ejemplos se cuentan

El Rodrigo (1793) de Pedro de Montengón y El Valdemaro (1792) de Martínez Colomer, entre otros (López 121-132).

17 Aunque Cortázar examina —en su artículo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”— ejemplos que se remontan a mediados del siglo XIX en Argentina, por momentos desdice del género calificándolo de escapista (145). Critica también su “escenografía disuelta [y] todos los “gimmicks” y los “props” de que se valían Walpole, Le Fanu y los otros grandes narradores góticos” (148). Con Cortázar se instala la confusión del gótico con lo fantástico en general, identificada por Gordillo (230) y Kendrik-Alcántara (15-25). Para un análisis detallado del gótico en la narrativa de Carlos Fuentes, véase Gordillo.

18 En el original: “Though he seem so good and kind, / Fair exteriors oft will hide / Hearts that swell with lust and pride” (63).

19 En el original: “your passions will gain a superiority over your reason” (86).

20 En el original: “all that makes monastic life like the wrong side of tapestry, where we see only human threads, and the harsh outlines, without the glow of the colors, the richness of the tissue, or the splendor of the embroidery, that renders the external surface so rich and dazzling; all this was carefully concealed” (57).

21 En Muertes de fiesta, el orden riguroso implantado por doña Clemencia esconde el encierro y abuso de su hija. Plutón se abre con una historia doméstica de celos para convertirse en una colección de eventos en los que sobresale la persecución y la observación. En Los ejércitos, la contemplación de un mundo edénico al inicio de la obra se desmorona en una serie de desencuentros marcados por la violencia.

22 La versión más elaborada del antihéroe gótico en Rosero se encuentra, sin duda, en Plutón, donde el autor combina al empresario y al político en una descripción que reconstruye una efigie paródica del dictador en un medio que compagina el castillo medieval con el panóptico moderno (166 y ss.). Sobre el antihéroe, véase también Punter (47).

23 En el original: “Manfred’s violence would dare not to profane the sacredness of the place” (24).

24 Véanse Bossy (137) y Martín, quien relaciona la brujería con lo sublime en las zonas rurales de Venezuela: “a mayor misterio, mayor eficacia” (82).

25 Para Ceballos, el calificativo brujo o bruja sirve como un concepto general de “materialización de lo más horrendo y, por lo tanto, se aplicó a quienes en el inconsciente representaban lo más peligroso, desestabilizador o desconocido” (88).

26 En Plutón solo ascienden a la ficción fragmentos desligados en la voz de un militar enajenado que remiten a una violencia de similar raigambre: “‘Aldeas enteras huyendo, memorias desaparecidas, mujeres y niños aterrados. De este cataclismo universal ellos las víctimas. De todas las culpas ellos las víctimas. Y yo no entiendo. No entiendo porque... solo veo muertos. Yo. Creo. Era. Las cosas. Nosotros. Eso, eso [...]. Creo que en San Benito fue el doble [...]. En San Benito hasta las mujeres y los niños, carajo’. Y empezó a llorar” (181).

27 Hablo de “una supuesta” afección tuberculosa, ya que el reciente estudio forense de los restos de Bolívar ordenado el 16 de julio de 2010 por el exmandatario venezolano Hugo Chávez revela una posible intoxicación por

arsénico, sugiriendo así lo que ya años antes había dado a entender el presidente venezolano: que el padre de la patria no había muerto de forma natural, sino asesinado a manos de unos conspiradores. Nótese aquí el intento, por parte de Chávez, de apropiación política de la figura de Bolívar. Si bien la muerte por envenenamiento de arsénico es una aceptada posibilidad, también lo es que su ingestión no fuera el resultado de un intencionado intento de intoxicación. Es bien sabido que "los remedios basados en arsénico eran populares en tiempos de Bolívar [...], y los recurrentes ataques de fiebre biliar de Bolívar (probablemente malaria) eran tratados con medicinas basadas en arsénico, aunque en particular el remedio que le fue administrado es desconocido" (en el original: "arsenic-based remedies were popular during Bolivar's time [...], and Bolivar's recurrent attacks of biliary fever [probably malaria] were treated with an arsenic-based medicine, although the particular one given to him is unknown") (Auwaerter, Dove y Mackowiak 82, trad. de los EE.). Otra posibilidad es que el Libertador hubiera ingerido arsénico contenido en el agua y la comida consumidas durante sus campañas en los Andes, ya que "han sido detectados altos niveles de dicho elemento en el suelo y en muestras de tejido de momias precolombinas" (en el original: "high levels of the element have been detected in soil and in the tissue samples from pre-Colombian mummies") (82). No es mi intención dilucidar las verdaderas causas de la muerte de Bolívar, sino explorar la presencia sintomatológica de la enfermedad comúnmente aceptada—la tuberculosis—en el universo narrativo de Rosero.

28 El término "violencia fenomenológica" es un término acuñado por mí (véase Caña Jiménez). No debe confundirse con las "unidades fenomenológicas de intenciones" propuestas por Iván Vicente Padilla Chasing. Para Padilla Chasing, las "unidades fenomenológicas de intenciones son unas 'expresiones lingüísticas [...]' que concretizan un estado de zozobra, miedo y desesperanza" (123).

29 La carroza de Bolívar es, como bien expresa Rosero en su entrevista con Christian Valencia, un homenaje a Sañudo, historiador nariñense que se atrevió a denunciar los abusos de poder del Libertador, "su manipulación de la situación política del país y sus desmanes criminales contra aquellos que no simpatizaban con su campaña independentista" (Vanegas 134).

30 Hablo de supuesto proceso de carnavalización porque en realidad lo que se sugiere a lo largo de la novela es que la realidad colombiana está construida a partir de diferentes máscaras que esconden la realidad. Lo que Rosero propone en La carroza de Bolívar es la carnavalización del carnaval, por lo que a través de la imposición de nuevas máscaras busca develar el verdadero rostro enmascarado institucionalmente por la Historia. Si bien el ambiente de carnaval es totalmente explícito en La carroza, sus dinámicas y elementos están presentes de manera no explícita en su producción narrativa en general a partir de la constante presencia del exceso, lo hiperbólico y lo caricaturesco.

31 Cabe señalar aquí que, en la entrevista concedida por Rosero a Neira, el autor aclara que no es su intención "desmitificar a Bolívar".

32 Con esta afirmación no estoy obviando, por ejemplo, la localización de la acción de Muertes de fiesta en el pueblo de Pasto (el mismo pueblo en que transcurre La carroza). No obstante, a diferencia de La carroza, el pueblo ocupa un segundo plano en Muertes de fiesta, dado que la historia se desarrolla en el interior de la rígida pensión regentada por doña Clemencia. Como se verá a lo largo de este análisis, la falta de referencias extradiegéticas en las otras novelas no implica que no existan conexiones de estas con la nación colombiana.

33 Son numerosos los paralelismos existentes entre el universo narrativo de Mateo solo y el de Muertes de fiesta. Como se ha dicho, el lugar que ocupa la claustrofóbica vivienda familiar en la primera novela lo ocupa la rígida pensión familiar regentada por doña Clemencia de Kreisberger en la segunda. Además, al igual que la tía Cecilia, doña Clemencia gobierna, con mano firme y carente de afecto, las relaciones interpersonales que se desarrollan en su inhóspita hospedería. Mateo encuentra su homólogo en Eduardo, estudiante de arquitectura que también en contra de su voluntad se ve obligado a alojarse en un lugar que más que protegerlo lo expone a la violencia; Pastora tiene su equivalente en Macaria, pues ambas se constituyen como sirvientas malolientes

y de instintos animales que, a medida que avanza la acción, se revelan como hermanas ilegítimas de tía Cecilia y doña Clemencia respectivamente. La hermana sin nombre de Mateo presenta muchos puntos de contacto con Alegría, la hija sonámbula de doña Clemencia, que vive encerrada en su habitación y aislada de cualquier forma de contacto humano con excepción del que le provee Macaria.

34 “Mariposas de Koch” es parte de su colección de cuentos Mundo animal (1971).

35 La obra de Rosero también presenta una fuerte influencia kafkiana. Un claro ejemplo se observa en Señor que no conoce la luna (1992), donde la articulación estética de la tortura presenta muchos puntos en común con En la colonia penitenciaria (1914).

36 El Oxford English Dictionary señala que “‘consunción’ [consumption en inglés] era sinónimo de tuberculosis ya en 1398” (citado en Sontag 17), de ahí que, en la actualidad, los términos “tuberculosis” y “consumption” sean intercambiables en inglés.

37 Hago uso de los términos loco, esquizofrénico, desequilibrado y enajenado a modo de sinónimos. No pretendo con ello eliminar las particularidades clínicas que se puedan desprender de cada una de estas condiciones.

38 En el original: “not simply resists language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned”.

39 En el original: “Historical romances and politics go hand in hand in Latin America”.

40 Dentro de las literaturas hispánicas, cabe destacar aquí Pabellón de reposo (1944) de Camilo José Cela. Publicada “un siglo después de aquella época en que se consideró la tuberculosis como la más espiritual entre las enfermedades” (Kronik 106), Pabellón de reposo evidencia que “la tuberculosis es la realidad concreta que viven todos los individuos [...], al mismo tiempo [que] es una metáfora de su condición psíquica” (106). La novela relata el encierro de los enfermos, para quienes la “salida del pabellón y de su cuarto numerado” es emprendida “en un ataúd, en esa caja cerrada que los lleva al encierro eterno. El ataúd es un leitmotiv principal de la obra, una constante presencia” (107-108), al igual que ocurre en Muertes de fiesta.

41 No quiero extenderme sobre este aspecto en relación con la narrativa de Rosero, ya que rebasa mi análisis de su poesía, y otros participantes de este volumen lo harán con mayor pertinencia en sus artículos.

42 Lo más interesante es que, en este caso, Rosero utiliza los signos de interrogación, lo cual no hace en otros poemas.

43 El tipo de novela y las estrategias narrativas adoptadas por Rosero le permiten, bien sea entrar en la subjetividad de un(os) yo(s) que expresa(n) su experiencia de vida desde lo más profundo de su intimidad, o bien, en su defecto, configurar una voz narradora externa o ajena a la fábula que observa y comenta la acción. En el primer caso, el resultado es, en los primeros intentos, novelas de tipo impresionista pero sin los arquetipos retóricos de la corriente de la conciencia —Mateo solo (1984), Juliana los mira (1987), El incendiado (1988) y Señor que no conoce la luna (1992)—, y luego novelas de tipo más fenoménico y complejo —Los ejércitos (2007)—; y, en el segundo caso, novelas más tradicionales —Muertes de fiesta (1995), Plutón (2000), Los almuerzos (2001), En el lejero (2003), Plegaria para un papa envenenado (2014)—.

44 Véase en particular el acápite subtitulado “En vísperas de un nuevo siglo: de la utopía al vacío” (Giraldo 30-38).

45 Al explicar la génesis de la novela histórica, Lukács plantea que el evento más importante en el despertar de la “conciencia histórica” es la Revolución francesa de 1789: Hegel en el campo filosófico y Scott en el de la literatura representan el nuevo “historicismo”, ya que perciben al hombre como “producto de sí mismo y de su propia actividad histórica”; su ser es el resultado de la dialéctica del desarrollo histórico.

46 Si bien la materia histórica remonta a 1822, último momento de las guerras de la Independencia, Rosero no explota, como hicieron las novelas históricas hispanoamericanas, episodios de las guerras en los que, en tono romántico y antihispanista, se confrontaban españoles e indios, españoles y negros, blancos y esclavos o españoles y mestizos —Sab (1841), Guatimozín (1846) y El cacique de Turmequé (1860) de Gertrudis de Avellaneda; Enriquillo (1878) de Manuel de Jesús Galván; Francisco (1880) de Anselmo Suárez y Romero; Aves sin nido (1889) de Clorinda Matto de Turner, entre otros—. De igual manera, Rosero se distancia de la novela de intención histórica como Leyendas de Guatemala (1930), Hombres de maíz (1949) y El señor presidente (1946) de Miguel Ángel Asturias, y también de la interpretación mítico-mágica de la historia hecha en algunas novelas del boom, como Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez o aquellas que se inscriben en la experimentación formal propia de la corriente de la conciencia, como es el caso de La muerte de Artemio Cruz (1962) y Terra nostra (1975) de Carlos Fuentes; La casa grande (1962) de Álvaro Cepeda Samudio; El día señalado (1964) de Manuel Mejía Vallejo, entre otras.

47 El caudillo de origen indígena Agustín Agualongo (Pasto 1780-Popayán 1824) fue, desde 1811, militar del Ejército Real español durante las guerras de Independencia de la Nueva Granada. Participó en gran parte de las batallas del sur del país y en las del hoy territorio ecuatoriano; no obstante, el pueblo pastuso

lo recuerda como héroe por haber liderado las rebeliones que tuvieron lugar durante el periodo de la llamada “reconquista” de Pasto, en la que participaron Antonio Nariño, Antonio José de Sucre y el mismo Bolívar entre 1813 y 1824, momento en que Agualongo es fusilado por órdenes del Libertador. Si bien participó en la recuperación de Pasto en 1812 y en la toma realista de Popayán de 1815, entre otras, es más recordado por la resistencia contra Bolívar en las célebres rebeliones antirrepublicanas de 1822, una de las cuales culmina con la llamada “Navidad Negra”, materia histórica de esta novela.

48 El proyecto épico no se consolidó y, en su lugar, apareció Señor que no conoce la luna (1992), novela que, si bien comprende una compleja evaluación, a través de un proceso metafórico, de aspectos históricos relacionados con la entrada de la modernidad en Colombia desde la Colonia hasta nuestros días, sus características composicionales y las estrategias narrativas adoptadas en ella impiden leerla como una novela histórica y menos como una de carácter épico. Rosero reconoce que esta novela guarda poca relación con Agualongo y sus hombres, y pone en duda que se pueda encontrar algún punto de referencia, tal vez porque no se había apropiado con “objetividad del asunto histórico, del personaje o personajes en cuestión” (“La creación” 119). Con respecto a esta novela, véase el artículo de Yukie Kobayashi: “Señor que no conoce la luna, Evelio Rosero, o la libertad como fatalidad”, y las páginas dedicadas a ella por Paula Marín, en particular el capítulo “Evelio Rosero Diago. Tras las huellas de la ‘memoria herida’” (29-77).

49 Para esta tradición literaria que implica la invocatio musarum y el ars memoriae, consúltese Walter F. Otto, Las musas. El origen divino del canto y del mito.

50 El conflicto entre memorialistas e historiadores es una constante en la historiografía de Occidente. Al respecto, véase Histoire et mémoire de Jacques Le Goff, La memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria de Maurice Halbwachs, Los asesinos de la memoria de Pierre Vidal-Naquet, el hoy clásico Les lieux de la mémoire de Pierre Nora y La memoria del uno y la memoria del

otro. Inconsciente e historia de Néstor Braunstein, entre otros.

51 En diferentes apartes del relato se evocan las obras de los historiadores nariñenses José Rafael Sañudo, Estudio sobre la vida de Bolívar, y de Sergio Elías Ortiz, Agustín Agualongo y su tiempo; buena parte de sus argumentos permite armar axiológicamente la novela. Rosero los incluye como representantes de una forma de pensamiento histórico que cuestiona las versiones oficiales sobre Bolívar.

52 Aunque la mayoría de sus novelas comprendan problemas contemporáneos e incluyan pocos referentes explícitos, el compromiso de Rosero con la historia colombiana se expresa a través de este tipo de frases; en la mayoría de los casos una sola basta para ubicar al lector en una perspectiva histórica. No obstante, este tipo de genealogía se percibe también en Señor que no conoce la luna, cuya intención histórica ubica el origen del mal en la época de la Colonia. En otros casos, como en Los ejércitos, por ejemplo, el origen de la perenne violencia colombiana se remonta a la época de la Independencia, lo cual se sugiere a través de la aflicción física de Geraldina comparada con "la conciencia inexplicable de un país inexplicable [...], una carga de poco menos de doscientos años que no le impide sin embargo estirar todo su cuerpo, empinar los pechos detrás del vestido [...]" (37). En Los almuerzos, la violencia reprimida de las Lilias aparece en la figura de "tres demenciales ancianas de hace quinientos años, vivas pero reconstruidas en despojos, telarañas; muertas hablantes" (111).

53 Véanse, al respecto, los artículos de David Berliner, "The Abuses of Memory...", y de Jay Winter, "The Generation of Memory...".

54 La bibliografía sobre Agustín Agualongo es amplia. Entre ella, recomiendo consultar "Agustín Agualongo", de Jaime Álvarez; Agualongo, de Alfonso Ibarra Revelo; "Caudillo vengador" y Agualongo: caudillo pastuso y prócer colombiano, de Emiliano Díaz del Castillo, y Agualongo, valor y orgullo de un pueblo y "Agualongo a través de los tiempos", de Enrique Herrera.

55 Una de las calles más antiguas de Pasto, según las leyendas pastusas, recibió este nombre a partir del día de la masacre para recordar que la sangre de los muertos del parque de Santiago corría por ella hasta perderse en el pantano.

56 Toda esta información la obtengo de primera mano a través de mis vínculos y experiencia de vida con la cultura nariñense. No obstante, en sitios web como Youtube el lector podrá encontrar un sinnúmero de videos y documentales al respecto.

57 Efectivamente, en esa nota de autor, Rosero vincula la muerte del papa a su geografía e, incluso, a su existencia: “Cuando el papa Albino Luciani, Juan Pablo I, murió envenenado en septiembre de 1978, yo tenía veinte años de edad, y estaba enamorado: ni me enteré. Y me encontraba, sin embargo, escribiendo mi primer relato extenso, titulado: Ausentes. El relato trataba de la visita que hizo a Colombia el papa Pablo VI, antecesor de Luciani, en 1968. Cuando Pablo VI llegó a Bogotá, las autoridades escondieron en galpones y cárceles a todos los gamines, locos y locas y mendigos de la ciudad, para que el papa no los viera a su paso” (Plegaria 163).

58 Privilegio el empleo del término Historia para referirme a los sucesos del pasado y a su reconstrucción discursiva, historiográfica, en oposición a la historia entendida como sinónimo de relato.

59 En este sentido, comparto la postura de Hayden White en su obra El texto histórico como artefacto literario y otros escritos, en donde equipara la historiografía con la ficción en su capacidad de permitirle al lector un acceso a la comprensión del mundo: “En mi opinión experimentamos la ‘ficcionalización’ de la historia como una ‘explicación’ por la misma razón que experimentamos la gran ficción como un esclarecimiento de un mundo que habitamos junto con el autor. En ambos reconocemos las formas gracias a las cuales la conciencia

constituye y coloniza el mundo que busca confortablemente habitar" (138).

60 No forma parte de mi objetivo efectuar un análisis abarcante de la nomenclatura en la obra del escritor, sino mencionar que el fenómeno observado en las dos novelas aquí examinadas bien se podría estudiar en relatos como Los almuerzos (2001) y En el lejero (2003), donde el significado de nombres como Tancredo o Sabina, en el primer caso, y Rosaura o Jeremías, en el segundo, es revelador en su alcance interpretativo.

61 Bataille describe de esta forma el paralelismo entre Eros y Tánatos: "Al igual que la crueldad, el erotismo es algo meditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido. Esta resolución no es general, pero siempre es posible deslizarse de un ámbito al otro; se trata de territorios vecinos, fundados ambos en la ebriedad de escapar resueltamente al poder de la prohibición" (84).

62 En efecto, Halbwachs reflexiona de esta forma acerca de la posible reconstrucción individual de la memoria: "¿Quiere esto decir que la memoria individual, por oposición a la memoria colectiva, es una condición necesaria y suficiente de la rememoración y del reconocimiento de los recuerdos? De ninguna manera. Ya que, si este primer recuerdo se ha anulado, si no podemos volver a encontrarlo, es porque hace ya mucho tiempo que no formamos parte del grupo en cuya memoria seguía vivo. Para que nuestra memoria se ayude de la de los demás, no basta con que estos nos aporten sus testimonios: además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común (34).

63 No pretendo analizar aquí en detalle la temática carnavalesca en La carroza. Para mayor información al respecto, se recomienda acudir al artículo de Orfa Kelita Vanegas, "Héroe, historia y farsa en La carroza de Bolívar

64 En el primer volumen de su Historia de la sexualidad, Michel Foucault demuestra la existencia, en nuestra época, de un fuerte vínculo entre los siguientes elementos: “un discurso donde el sexo, la revelación de la verdad, el derrumbamiento de la ley del mundo, el anuncio de un nuevo día y la promesa de cierta felicidad están imbricados entre sí” (14).

65 En Pensar la historia, Le Goff dice que la memoria “es un lugar de poder” (35).

66 En la nota orientadora que entabla su capítulo sobre el olvido en La memoria, la historia, el olvido, Ricoeur relaciona el olvido con el perdón: “El olvido y el perdón designan, separada y conjuntamente, el horizonte de toda nuestra investigación. Separadamente, en cuanto que cada uno deriva de una problemática distinta: para el olvido, la de la memoria y de la fidelidad al pasado; para el perdón, la de la culpabilidad y de la reconciliación con el pasado. Conjuntamente, en cuanto que sus itinerarios respectivos se entrecruzan en un lugar que no es un lugar, mejor designado con el término de horizonte. Horizonte de una memoria apaciguada, incluso de un olvido feliz” (531).

67 Un ejemplo de este tipo de narrativa de gran éxito comercial son los diferentes textos del género de la sicaresca y la narconarrativa colombiana, y la gran cantidad de historias sobre el narcotráfico, biografías de capos y testimonios de secuestrados que forman parte de la creciente paraliteratura de la crisis colombiana.

68 Los textos de Vallejo, Restrepo y Porras ofrecen una postura frente a la violencia y el narcotráfico que resalta el papel de la memoria personal como testigo de los diferentes cambios y acomodamientos de la sociedad frente a los fenómenos violentos. La memoria es el recurso que utilizan los personajes para descifrar la crisis de valores que sufre la nación. Sin embargo, y esta es tal vez

una marca distintiva de la literatura colombiana reciente, esta memoria está formada por una multiplicidad de voces y pedazos que impiden un discurso lineal y único. Fernando en La virgen de los sicarios desconoce los mismos lugares del pasado y se pierde entre la nueva ciudad. Entre su discurso letrado y el discurso de la ciudad real se abre un abismo insalvable. Antonio, en Rosario Tijeras, tiene que "luchar con su memoria" (23) para descifrar la biografía enrevesada de Rosario, y Aguilar, en Delirio, no puede diferenciar entre la fiebre y la realidad de Agustina. El interés en la memoria no es únicamente una característica de la narconarrativa colombiana; existen ejemplos como la autobiografía de Fernando Vallejo El río del tiempo (2002), que indaga en el pasado familiar y en la violencia bipartidista con una memoria irreverente e iconoclasta que contrapone a la memoria detallada y exacta de los discursos sociales una memoria personal que se corrige caprichosamente a medida que avanza el relato. En la parte final de su ciclo autobiográfico, "Entre fantasmas", el narrador Fernando se desdobla y viaja por la ciudad de Medellín, uniendo los nombres de los muertos que ha conocido mientras compara su memoria con un basurero: "A mi memoria, que es un desván atestado, un basurero, ya no le cabe más. Si quiero meter a alguien tengo primero que sacar a otro. Voy a sacar por lo pronto al profesor Montefiori del Centro Experimental de Roma que me está estorbando... ¿Habrá muerto?" (696).

69 Moraña también interpreta el nombre del personaje principal del texto de Rosero: "Mientras el nombre Ismael (primer hijo de Abraham en el Antiguo Testamento) tiene connotaciones de orfandad y alienación de la sociedad, el apellido Pasos hace referencia al deambular del personaje por las desoladas tierras de San José" (189).

70 En el original: "The ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us".

71 En el original: “the things behind the things”.

72 En el original: “The adverb off confuses our sense of direction; it makes us explore side shadows and back alleys rather than the straight road of progress; it allows us to take a detour from the deterministic narrative of twentieth-century history”.

73 En el original: “between personal and collective memory”.

74 Este personaje parece hacerle un guiño a Pedro Páramo de Juan Rulfo. En un pasaje muy significativo sobre la obstinación sufriente del padre sabio y santo, Miriam —en un monólogo interior— reflexiona: “Y aunque papá es sabio yo siento que él sufre, y yo no sé por qué sufre si él sufre porque quiere. De noche lo escucho rezar, antes de dormir. Le habla a mamá. ‘Pero si ella está muerta’, digo despacito” (Papá 35). Ante esto, Marcos le dice a Miriam: “También los muertos se comunican” (35). Son muchos los elementos intertextuales en los que no ahondaré por razones de delimitación del tema, pero que cabe sugerir: el incesto, la metamorfosis, el amor perdido, la condición de patricio y la autoridad, entre otros.

75 En el original: “Obscenity is connected to feelings of repulsion and disgust. Within the context of the law, it is regarded as something that has the tendency to morally corrupt or deprave [...]. Anchored in the prevalent historical notion of public morality and cultural customs, every society places certain areas of human practices and modes of conduct off-limits”.

76 El muro que separa las casas une al voyeur y a la exhibicionista. Los niños en la casa del brasilero viven una suerte de libertad por fuera del orden cultural convencional. Esta familia vive como los desnudos dentro del armario, en Señor que no conoce la luna. Para los vestidos está la vergüenza de su cuerpo y la

guerra, verdad que Ismael observa en la bella mujer, produciéndose la "subalternización feminizante del objeto de deseo heterosexual masculino" de la que habla Hoyos (290). Sin embargo, no se debe pasar por alto que al mismo tiempo Ismael está espiando dentro de ese "armario" que es la casa del brasilero. En Señor que no conoce la luna, la mirada va de adentro hacia afuera; en Los ejércitos, de afuera hacia adentro.

77 En el original: "is situated at the interface of the domains of the aesthetic, the legal and the moral, and it is constructed through the public debates and mediations of these value systems".

78 Mucho se ha meditado sobre la diferencia entre lo pornográfico y lo erótico. El argumento al que se suele recurrir es que la diferencia responde a los niveles de explicitud del sexo y la violencia sexual, aunque muchas propuestas artísticas basadas en el cuerpo y los genitales a la vista han puesto en jaque esta distinción —verbigracia, la película Pink Flamingos (1972) de John Water—. Recomiendo el capítulo de Lechte sobre el empleo transgresor de la abyección en el cine. Por fuera del arte y en el ámbito médico, la explicitud está justificada por motivos terapéuticos o didácticos, por lo que la vagina o el pene no son representados con el aura erótica o pornográfica, sino como órganos funcionales, como el corazón o los pulmones. Así las cosas, lo obsceno/pornográfico o lo erótico/médico son juzgados como tales en consideración a lo socialmente aceptado o reprobado (Mey 10).

79 En el original: "Whilst the erotic describes 'the space of permissible sexual representation' [Nead 104], the label art attest aesthetic qualities to material that aims at arousal".

80 Hoyos traza un vínculo entre La virgen de los sicarios (1994), de Fernando Vallejo, y Los ejércitos. En mi lectura de ambas obras, no veo clara la asociación entre el "cadáver con los ojos abiertos de Wílmar" y el "cadáver violado de Geraldina" (Hoyos 285). Advierto que lo planteado por el autor es solo un

argumento complementario en su artículo, que no pone en riesgo la sugerente tesis central. Estoy convencido de que, por una parte, la mirada erotizante de Fernando no se equipara a la de Ismael (en la novela de Vallejo no está presente la pulsión contradictoria del deseo y el rechazo); por otra parte, el deambular de Fernando está escrito en clave moderna, equivalente al flaneur baudelairiano y bermaniano, no así el del anciano profesor. Para una lectura del personaje flaneur en La virgen de los sicarios y en otras novelas colombianas de jóvenes delincuentes, recomiendo ¡Pa' las que sea, parce! Límites y alcances de la sicaresca como categoría estética, especialmente el capítulo "Cotidianidades y caminantes en la ciudad sicaresca" (Van der Linde et ál.).

81 "Para el psicoanálisis lacaniano, lo abyecto son cosas/eventos frente a los cuales el sujeto experimenta un terror absoluto. La intensidad excesiva de esta experiencia se encuentra directamente relacionada con la topología de lo abyecto, la cual difere de la de los objetos, que están por definición cuidadosamente distanciados y por tanto separados del sujeto" (en el original: "For Lacanian psychoanalysis, abjects are things/events in the face of which the subject experiences absolute dread. The excessive intensity of this experience is directly related to the topologics of abjects, which differs from that of objects, which are by definition safely distanced and thus separated from the subject" (Berressem 20, énfasis intraducible en el original, trad. de los EE.).

82 Siniestro u ominoso son los vocablos castellanos para la voz germana Unheimlich. En francés se emplean inquiétante o étrangeté. El teólogo luterano Rudolf Otto habla de lo siniestro en un sentido diferente al de Kristeva, ya que introduce la noción de numen. Según Otto, lo numinoso se refiere a una dimensión real, intensa, que provoca miedo y temblor, al mismo tiempo que se anhela. Es una suerte de energía que precede al bien y al mal, de ahí que no sea necesario un código moral para estar enfrente de lo numinoso.

83 En el original: "Abjects [...] are experienced, much like traumatic events".

84 San José, escenario donde transcurre la acción de la novela, bien podría ser una comunidad del inframundo, una Comala colombiana. Edmundo Paz Soldán vincula Los ejércitos con otras obras que considera fundamentales para entender la sensibilidad apocalíptica contemporánea. Entre estas están 2666 de Bolaño, El eternauta de Oesterheld, La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa, Plop de Rafael Pinedo, Insensatez de Horacio Castellanos Moya, Los suicidas del fin del mundo de Leila Guerriero, Música marciana de Álvaro Bisama, Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera y Zombie de Mike Wilson (Paz 262). A este grupo añado La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, una voz presente de manera sutil en Los ejércitos. Para un análisis a fondo de este tipo de narrativas, véase Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea (Fabry, Logie y Decock, eds.).

85 La violentología es "una denominación que se le dio en Colombia a la práctica de intelectuales de las ciencias sociales que se dedicaban exclusivamente al estudio de la violencia" (Rueda 346).

86 Iván Padilla Chasing se refiere al balance entre realismo, historicidad y ficción en la novela de la siguiente manera: "El material verbal y los códigos semánticos utilizados por Rosero ubican al lector en un momento y un espacio determinados de la historia nacional. El niño abandonado o asesinado al nacer, el sicariato, el narcotráfico, el paramilitarismo, el niño reclutado para la guerra, la guerrilla, la bala perdida, el paisaje sembrado de coca, la niña secuestrada antes de nacer, el secuestro extorsivo, la mujer víctima de abuso sexual y convertida en trofeo de guerra, la mina quiebrapatas, el desplazado, la falta de alimentos y transporte, los 'corredores' que dividen el territorio nacional, más que temas, son elementos cargados de historicidad que, por el hecho de haberse convertido en aspectos de nuestro horizonte cultural, garantizan la recepción de la obra" (127-128).

87 Este término representa un juego lingüístico, ya que conjuga dos significados distintos. En español puede ser leído como "verdades novedosas" o como "verdades sobre la novela". Este segundo significado se añade cuando, en su

texto, Gready escribe en múltiples ocasiones el posesivo “the novels’ truths”. (N. de los EE.)

88 Según Gready, estas novelas “se aventuran a generar nuevas conversaciones, y exploran formas novedosas de relatar la violencia, los derechos humanos y la historia. Es posible que su mayor contribución sea proveer gramáticas alternativas de transición, escudriñando en ‘verdades incómodas”y ‘asuntos pendientes\ Las verdades de las novelas también escapan a rígidas certezas previas, estereotipos y caracterizaciones de la lucha y de las novelas de lucha, así como a las oposiciones identitarias y las homogeneizaciones facilistas propias de las comisiones de verdad y reconciliación” (“embark on new conversations about, and explore fresh ways of recounting, violence, human rights, and history. Perhaps their major contribution is in providing alternative grammars of transition, picking away at ‘uncomfortable truths’ and ‘unfinished business’. The novels’ truths also escape the previous rigid certainties, stereotypes, and characterizations of the struggle and struggle novels, and the easy identity oppositions and homogenizations of the TRC”) (174, énfasis mío, trad. de los EE.).

89 Rosenberg aborda el tema desde la perspectiva de “la movilización del imaginario de los derechos humanos como un discurso global que se imagina como superación de la política y cómo estas novelas alimentan o desalientan esa ilusión. Si entendemos que en cierta medida el mercado cultural global había explotado una imagen de Latinoamérica como región salpicada de coloridas revoluciones permanentes e inconclusas desde el ‘boom’, la ‘novela de verdad y reconciliación¹' satisface el nuevo imaginario global de la postpolítica” (94, énfasis mío).

90 En el original: “a shift from chronic illness to robust health, from debilitating deception to redemptive disclosure”.

91 En el original: “a cultural surrogate for the missing warrant and executive

sanction of human rights law, supplying (in both content and form) a culturally symbolic legitimacy for the authority of human rights law and the imagination of an international human rights order”.

92 “El impulso de recordar restaura en la conciencia eventos que corren el riesgo de desaparecer en la confusión del exceso de información histórica o del silencio y la eliminación promovidas por la creciente especialización del conocimiento histórico. El impulso de revelar se basa explícitamente en la idea de que ciertos eventos históricos, al no ser publicitados, se vuelven desconocidos. El impulso de recordar nuestro compromiso con los derechos humanos exige que recuperemos un sentimiento más noble, puro e intenso más allá de la autocomplacencia, y el impulso de resolver también requiere un compromiso con valores fácilmente intercambiables por nuestras otras, seguramente insignificantes, preocupaciones” (“The impulse to remember restores to awareness events at risk of disappearing into the blur of over-abundant historical information or the quiet and remove of the increasing specialization of historical knowledge. The impulse to reveal relies explicitly upon the idea that certain historical events are unpublicized and thus unknown. The impulse to remind us of our commitment to human rights requires us to recover a purer more noble and intense feeling from behind our complacency, and the impulse to resolve also requires a commitment to values easily swamped by our other, likely pettier, entanglements” (Mansfield 204, trad. de los EE.).

93 En el original: “the concept of the secret promotes the act of revelation, but discounts the need for rigorous analysis”.

94 En el original: “the logic of the enigma displays internal conditions that are enduringly problematic and must be investigated, worried, and developed by thought”.

95 Dice Rosero en esta entrevista: “Lo que más me ha dolido es el dolor de la gente sometida a ese fuego cruzado. Me apabullaba como nos apabulla a muchos

cuando nos asomamos a un noticiero y nos enteramos que siguen los muertos [...]. Todo eso nos mella el alma. A mí me tenía muy afectado y consideré que la única manera de lograr exorcizar este terrible dolor era escribiendo la novela" (en A. Jiménez). En otra, afirma: "Yo no reflexioné jamás que la destrucción y la descomposición resultaran buenos materiales para mi oficio. Es que padecí esta destrucción de manera progresiva, la padecí en la médula, a mi manera, como sé que directa o indirectamente la padecen todos en el país, excepto el presidente y los magistrados, excepto los generales y los comandantes guerrilleros y los jefes paramilitares, la padecí con solo asomarme a un noticiero de mediodía, mientras almorzaba: una madre avisando de sus hijos masacrados; después la indiferencia del país; la muchacha modelo hablando de telenovelas; después la lista de desaparecidos, los falsos positivos, que todavía continúan, continúan, sin que nadie haga realmente nada por evitarlo; y luego la selección Colombia, que es otra desgracia como el país. Todo eso genera una novela" (en Ungar).

96 Dice Mabel Moraña: "los eventos que constituyen la trama de Los ejércitos están narrados desde una posición imposible que el texto nunca explica [...], el lector puede preguntarse desde qué ubicación temporal y espacial habla el narrador [...]. ¿Desde dónde habla Ismael? ¿Desde la muerte, desde una memoria que no quiere ni debe morir?" (192). Por otra parte, Buiting amplía el análisis al considerar lo siguiente: "En lugar de considerar el punto de vista narratológico como una paradoja en busca de una explicación que el texto en sí mismo no provee, pienso que es más productivo considerar la imposibilidad de la posición discursiva de Ismael. Sostengo que la imposibilidad de la narración y la inhumanidad experimentada y confrontada por Ismael están inextricablemente relacionadas. A partir de Agamben, propongo analizar la figura de Ismael como el testigo verdadero e imposible" ("Rather than considering the narratological point of view as a paradox in want of an explanation that the text itself does not provide, I think it is more productive to consider the very impossibility of Ismael's speaking position. I contend that the impossibility of narration, and the nonhumanity that Ismael experiences and confronts, are inextricably related. Drawing on Agamben, I propose to construe the figure of Ismael as the impossible, true witness") (145, trad. de los EE.).

97 En el original: "One of the key aims of this book is to consider how literature

can help negotiate the progressively diffuse and turbulent discourses of human rights”.

98 En el original: “exercise in unconcealment aimed at divulging the self’s cohabitation with other beings”.

99 En el original: “uniquely prone to undergo rampant human rights violations”.

100 En el original: “attention to mundane experience counteracts the frequent tendency to characterize human rights abuses as singular, exemplary, or sublime, an impulse that emerges within both popular human rights discourses and many accounts of deconstructive ethics”.

101 En el original: “empathic unsettlement” (41).

102 En el original: “that resists full Identification with, and appropriation of, the experience of the other would depend both on one’s own potential for traumatization. [...] and on one' recognition that another s loss is not identical to one s own loss” (79).

103 Véase el capítulo de Laub “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening” en el libro Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History (68).

104 Véase el artículo de M. Jimena Sáenz, “Literatura y derechos humanos: un campo naciente” para aclarar la importancia de Hunt en este campo.

105 En el original: “obliteration of otherness”; “we feel ourselves into those we imagine as ourselves”.

106 En Violence: Six Sideways Reflections, Zizek propone una especie de tipología que incluye a la violencia subjetiva, la objetiva, la simbólica y la sistémica. La violencia subjetiva es aquella que nos puede parecer más familiar o evidente, como la violencia del crimen, el descontento popular, las guerras. Es un tipo de violencia fácilmente reconocible, vista generalmente como la perturbación del estado “normal” y pacífico de lo cotidiano. La violencia subjetiva es visible, practicada por un agente reconocible y generalmente acapara la atención mediática. Para Zizek, esta violencia es solo la manifestación más obvia de una constelación oculta de la violencia encargada de determinar y mantener la idea misma del orden cotidiano. Este segundo nivel es el espacio de la violencia objetiva, el correlato oculto de la violencia subjetiva. Zizek sostiene que hay dos tipos de violencia objetiva: la simbólica y la sistémica. La violencia simbólica puede rastrearse en formas de representación o de lenguaje (racismo o sexismo implícitos, lenguaje discriminatorio). La violencia sistémica proviene de formas de coerción que mantienen las relaciones de dominación y explotación dentro del funcionamiento de los sistemas políticos y económicos, de manera que, para hacerla visible, se requiere de una crítica de las políticas económicas que revele las relaciones entre su funcionamiento silencioso y sus consecuencias.

107 En el original: “violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all [...], a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive”.

108 En el original: “Things don't mean: we construct meaning, using representational systems —concepts and signs. [...] we must not confuse the material world, where things and people exist, and the symbolic practices and processes through which representation, meaning and language operate”.

109 En el original: “Perhaps in protecting children from adult secrets, we are in effect trying to protect ourselves also; to keep at bay unpalatable truths; to escape vicariously into a more secure world than the one we know we and they inhabit. The psychology of repression is full of such dark secrets, especially in the area of sexuality, and it is here that the maintenance of childhood innocence is seen by some to be paramount. This is reflected strongly in both nineteenth-century literature and twentieth-century popular mythology”.

110 En el original: “A child affected by nostalgia for the father will displace it onto God”.

111 El término trauma o herida surge del griego trauma (Brette 1802) y es usado en el contexto de la medicina quirúrgica para referirse a una laceración violenta de causas externas sobre la integridad corporal. La primera vez que esta noción aparece referida a patologías psíquicas o afecciones emocionales es en los Estudios sobre la histeria (1895) de Breuer y Freud. El concepto de trauma en la contemporaneidad, como categoría de análisis cultural, ha sido extensamente trabajado por Cathy Caruth y Ann Kaplan.

112 En el original: “[Desexualization] indicated a change of aim and object, which became social rather than sexual, and a shift from the pleasure principle to the reality principle. The sublima tion of sexual impulses is associated with their plasticity; desexualization is in a way the precondition of access to socialization”.

113 En el original: “The transition from childhood in the western world is thus not some sudden act of ritualized initiation, as in some societies. Rather, it is a slow, incremental build-up of knowledge and experience, passed from adult to child over a period of time”.